

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Michal Výborný

Albrecht Dürer Apokalypsa

Bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

Konzultant: Doc. PhDr. Petr Voit, CSc.

Praha 2014

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne: 21. 4. 2014

Michal Výborný

Bibliografická citace

Albrecht Dürer [rukopis] : Apokalypsa: bakalářská práce / Michal Výborný; vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D. – Praha, 2014. – 87 s.

Anotace

Práce přibližuje po ikonografické stránce pohled na Dürerovu Apokalypsu rozdělenou na samostatně popisující Titulní list, Mučení sv. Jana Evangelisty a následně na čtrnáct listů, s nezbytným ohledem na soudobé historické události a vliv významných osobností určujících dobu pro vznik díla. Kritika pramenů autorů zabývajících se dříve tématem Apokalypsy je zde prezentována v kontrastu k soudobému nahlížení na danou problematiku. Ikonografické rozkrytí všech šestnácti listů (včetně titulního listu zhotoveného v druhém vydání roku 1511) se zároveň snaží ikonologicky rozkrýt hlubší symboliku listů. V závěru práce je prezentovaná koncepce podání Apokalypsy jako programového díla pro přicházející nástup nového vyznání – protestantismu.

Klíčová slova

Albrecht, Dürer, Albrecht Dürer, Apokalypsa, Zjevení, svatý Jan, dřevořez, grafika, program, manifest.

Abstract

The work draws the sight nearer to Dürer's Apokalypse from the iconographics point of view, dividend to two parts – main title and Torture of saint John with respect to the historical events and influence of prominent people determining the times when the work was created. Review of bibliography of the autors who dealed with the topic of Apokalypse in the past is presented here in contrast with contemporary view of this topic. Iconographics works bring us to the 16 lists, wich wont to prepare a ikonology desribtion to the whole work.

The conclusion of the work deals with interpretation of The Apocalypse as a planned word for the forthcoming new confession - Protestantism.

Keywords

Albrecht, Dürer, Albrecht Dürer, Apocalypse, Relevation, Saint John, Graphics, Platform, Manifesto.

Počet znaků (včetně mezer): 105 831.

Poděkování

Chci poděkovat v první řadě své rodině, která mi byla vždy oporou a při těžkých chvílích nepřestávala věřit v můj úspěch. Chci rovněž poděkovat svým přátelům za podporu při psaní této práce. Panu doc. PhDr. Petru Voitovi, CSc, za klidné a upřímné Strahovské konzultace. A v neposlední řadě chci upřímně poděkovat panu profesoru PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za projevenou ochotu vést mojí práci a trpělivost nad mým počinem.

Obsah

Úvod.....	10
1. Přehled literatury.....	10
2. Umělcova biografie do roku 1498	16
3. Reflexe doby určující vznik díla	2020
4. Exkurz do techniky dřevorezu	26
5. Ikonografie listů Apokalypsy.....	29
5.1. Titulní list.....	29
5.2. Mučení Svatého Jana Evangelisty.....	29
5.3. Sedm svícňů (Ap. 1, 2–20).....	31
5.4. Čtyřmecítma starců (Ap. 4, 1–2; V).....	33
5.5. Apokalyptičtí jezdci (Ap. 6, 1–8).....	34
5.6. Otevření šesté pečeti (Ap. 6, 9–17).....	36
5.7. Vyvolení před stromem života (Ap. 8,1–8)	37
5.8. Pták Běda (Ap. 8,1–13; 9, 1–12).....	38
5.9. Pobití třetiny lidstva (Ap. 9 13–21)	39
5.10. Silný anděl (Ap. 10, 1–11)	41
5.11. Žena sluncem oděná (Ap. 12, 1–6; 13–18)	43
5.12. Boj Archanděla Michaela s drakem (Ap. 12, 7–12)	43
5.13. Dvě šelmy (Ap. 13 a 14,14–18)	46
5.14. Sto čtyřicet a čtyři tisíce vysvobozených (Ap. 14,1–5)	47
5.15. Nevěstka Babylonská (Ap. 16–19)	48
5.16. Nový Jeruzalém (Ap. 20,1–3; 21,10–27)	50
6. Skorina a Bible ruská.....	51
6.1. Skorinova Bible obsahující námět z desátého listu Apokalypsy	53
Závěr	56
Obrazová příloha.....	59
Seznam vyobrazení	81
Seznam literatury	84

Úvod

Svět na konci 15. století byl plný strachu a bázně před očekáváním příchodu Antikrista na zem a tedy v obavě podněcované lokálními kazateli – před Apokalypsou. Prosperita velkých měst měnila charakter společnosti a tím se měnily i nároky na život. Vznik stavů a cechů, upřednostňoval jejich členy před ostatními spoluobčany, deklarujíc jejich právo potvrzené privilegií u samotného panovníka či majitele města. Právě povaha vztahu dvou společenských tříd, byla v patnáctém století, ale i později příčinou rozepří, ústící k nepokojům v podobě selských povstání, která decimovala více jak války v Říši počet obyvatel, pomalu se navracející na úroveň před propuknutím pandemie moru z roku 1348. Strach z neúrody, strach ze ztráty majetku, strach z válek a strach z věčných muk, strávených v očistci formoval pocit, který mohl mít člověk žijící v nepokojných dobách konce patnáctého století. Ve strachu z příchodu Antikrista umocňovaném kázáními, která měla charakter spíše dnešních zpráv a byla tak krom divadla jediným možným vnímatelným médiem pro tehdejší lid. V tomto období nejistoty a strachu přichází mladý norimberský umělec s myšlenkou vytvořit patnáct dřevořezů, které svojí plasticitou a výmluvností nejenže doprovodí samotný text Zjevení, ale hlavně povýší dřevořez ve své dokonalé formě nad text Zjevení

Po dlouhém rozmýšlení nad konstrukcí celé práce přišlo v potaz trojí dělení na kapitoly, postihující faktory ovlivňující vznik podoby Apokalypsy tak jak ji známe. Metodika práce se tak dělí na část: *historickou, technologickou a ikonografickou* mající za úkol podrobně uvést čtenáře do problematiky výkladu díla Albrechta Dürera – Apokalypsy. *Historická část práce* je zde prezentována Dürerovou autobiografií postihující život umělce do roku 1498, tedy do doby vzniku celého díla a do malého exkurzu, nastiňující dobu, ve které dílo samotné vzniká, a které mělo nezastupitelný podíl na umělcově

projevu. Práce se opírá o soudobé historiografické publikace věnující se otázkám dějin každodennosti, které tak snáze vysvětlují složité sociální vazby na události, ve kterých se člověk konce patnáctého století nalézal.

Technologická část práce krátce přibližuje samotnou problematiku vzniku a uplatnění techniky dřevořezu na tehdejší knižní produkci a má tak objasnit význam Apokalypsy, pro které je určující její publikum – lid, který si tyto dřevořezy kupoval na tržišti buď kompletně v celém díle, anebo samostatně po figurách. Faktem je, že Apokalypsa nebyla určená pro kolorování a tím pádem se držela v mezích starší tradice a mohla tak svým způsobem umocňovat její naléhavost.

Poslední složkou, kterou tato práce zastupuje je *ikonografická část*, řešící Panofského formální ikonografickou analýzou, v této práci členěnou na dvě samostatně pojatá řešení, a to tedy první – zkoumání volných samostatných listů, konkrétně titulního listu přidaného k druhému vydání v roce 1511 spolu s předobrazem s Mučením Svatého Jana Evangelisty a druhém řešením – kde se práce věnuje chronologicky všem čtrnácti listům doprovázející text Zjevení sv. Jana na ostrově Patmos. Vnímání symbolů a jejich interpretace se opírá o znalost literatury, která se této problematice dříve věnovala.

Posunem a cílem práce bylo nalézt směr, který by mohla má práce současné věděni obohatit a oživit tak tuto problematiku. Díky náhodě se podařilo nalézt východisko ve využití motivu v Dürerově desátém listu Apokalypsy (Boj Archanděla Michaela s drakem: figura X) běloruským humanistou, katolíkem a vydavatelem ruské Bible Franciskem Heorhijem Skorinou na jedné z jeho grafik, znázorňující v horní části výjev Boha s třemi tvářemi a v dolní kvalitní napodobení Dürerovy práce. Tímto zjištěním se tak otevírá mnoho otázek pro další bádání například, které by mohlo vysvětlit, jakým způsobem mohl Dürer ovlivnit knižní kulturu na Bílé Rusi.

1. Přehled literatury

Dějiny umění zabývající se otázkou výkladu významu díla Albrechta Dürera Apokalypsa je dnes rozdělena na několik směrů, vycházející ze soudobého kritického přístupu k celé problematice. Kvalita Dürerova dřevořezu podobná se své dokonalosti snad už jen mědirytu působí na recipienta a na jeho niterný svět neztrácející složitý vztah k dobovým lidovým dřevořezům, které přímo propojuje. V druhé polovině 19. století se do problematiky výkladu díla a hledání použitelné platformy pro vznik dalších syntéz prací přičiňuje Moritz Thausing,¹ stále ještě v duchu starších německých tradic hledající právě toto dílo, coby počátek německé reformační síly, která se později uplatnila ve snahách reformního hnutí Martina Luthera. Téma renesančního umělce připodobňovaného svojí produkcí Leonardu da Vinci se dále ve své práci věnovali vesměs všichni počínající uměnovědci.

Po Thausingovi přicházejí dvě osobnosti. Švýcarský historik a teoretik umění Henrich Wölflin² a německý historik umění od roku 1931 žijící v USA Erwin Panofsky,³ kteří revolučně hledali formální smysl výkladu celku díla Apokalypsy. Na ně konečně navazuje Max Dvořák⁴, který propojuje formální analýzu celku s Thausingovou myšlenkou revolučnosti, a tak Dvořák přichází jako první v historii s konceptem předreformačních myšlenek mladého umělce do přímého vztahu k možnému skrytému významu poselství cyklu Zjevení. Dvořák se jako historik umění dotýká ve své práci *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* vydané v roce 1924 a do češtiny přeložené k roku 1936 pod názvem *Dějiny umění jako projev ducha* tématu Apokalypsy. V kapitole

¹ THAUSING 1876, 189.

² WÖLFLIN 1920, 39–41.

³ PANOFSKY 2005, 51–29.

⁴ DVOŘÁK 1936, 65–67.

*Dürerova Apokalypsa*⁵ pohlíží na problematiku právě oproti předchozím vědcům z jiného úhlu s tím, že si autor zvolil tento Thausingem vnímaným staromódním gotickým stylem uplatňujícím se stále ještě v přežívající ikonografii zobrazování postav, které se de facto u Dürera nemění. Doslova zde píše:

*„Dík dobovým poměrům a zvláštnosti tehdejšího německého, jakož i svého vlastního umění, proměnil Dürer tento text, málo způsobilý, k zevrubné ilustraci – starší ilustrace omezovaly se na jednotlivé postavy a výjevy – v obrazy, které byly umělecky nepoměrně účinnější než jejich literární východisko, a z nichž se mnohé staly trvalým majetkem obecné fantazie.“*⁶

Z textu si pak mistr podle Dvořáka vybírá ty momenty, které se dají smyslově pojmout a transformuje tyto vjemy ve svoje grafické koncepce prezentující děj textu Zjevení, ale stále ještě v kontextu převládajícího stylu středověkého názoru, který byl pro německé umění déle užívaný než například v renesanční Itálii. V intencích humanismu dal Dürer jako první důraz ve zpracování typiky postav a v portrétu zřetel na originální rysy osobností té doby.

Dvořák pokládá Apokalypsu do světla tendenčního soudobého myšlení, které doslova popisuje dílo, jako revoluční píseň, namířená proti Římu, kde autor chce umělecky ukázat nejvýznamnější duchovní problémy své doby, jak píše Dvořák, je ojedinělé. Což v historickém kontextu doby vzniku díla je víc než na místě. Touhy po reformě v církvi v 15. století jsou dobře patrné například v *Gravamuna nationis Germanicae* (Stížnosti německého národa), která se od mohučského *Libellu* (1451) přednášela a diskutovala na setkání při říšském sněmu ve Wormsu.⁷ Dvořák shrnuje dílo Dürerovo v závěru své práce jako toliko originální německý projev, který byl jistě nadčasový a zaměstnával

⁵ DVOŘÁK 1936, 65–67.

⁶ DVOŘÁK 1936, 67.

⁷ FRANZEN 1995, 184.

lidstvo po duchovní a obrazné stránce, než pro recepci empiricky laděných umělců se zájmem s to postihnout svět zvenčí.⁸

Bedřich Bock⁹ ve svém článku *Albrecht Dürer a kniha* v časopise Hollar z roku 1928 hledí na Dürerovu práci v knižní produkci, jako na něco jedinečného, neboť tyto kvalitní dřevořezy doprovázející text jsou kladeny volně na text Zjevení. Tímto podle Bocka tak Dürer předkládá recipientovi nový a tehdy neobvyklý zážitek.

Další posun ve vývoji náhledu na problematiku Apokalypsy byl prof. Dr. Wilhelm Waetzoldt, ředitel v Staatlichen Museen zu Berlin. Wilhelm Waetzoldt se věnuje otázce Apokalypsy krátce po Dvořákovi ve svém díle *Dürer und seine Zeit* vydaném poprvé v roce 1938 ve Vídni. Waetzoldt líčí nebezpečnou sociálně politickou situaci v Německu, do které zasazuje vznik díla stejně jako Dvořák, ale přidává aspekt na důležitost právě se rodících povstání. Přímo na příkladu povstání historické postavy Honzíka Pištce a jeho ztvárnění v lidových dřevořezech se postupem času hledali podobnosti i v dalších grafických listech Dürerovy tvorby. Prvotně se u Waetzoldta oproti jeho současníkům objevuje kosmologický rámec výkladu. Kosmologický a sociopolitický kurz s moralizující intenzí prostupuje podle Waetzoldta celým cyklem, ale stejně jako Panofsky mu nepřikládá nevelký význam.

Vladimír Novotný ve svém článku nazvaném *Dürerova grafika a renesanční názor italský*,¹⁰ vydaném v roce 1935 ve vědeckém časopise Hollar glorifikuje vydání Apokalypsy jako momentu povznešení dřevořezu nad samotný text knihy v soudobé knižní produkci.

Otázce Honzíka Pištce se naplno začne věnovat po přestávce až Rudolf

⁸ DVOŘÁK 1936, 75.

⁹ BOCK 1928/9 — Bedřich BOCK: Albrecht Dürer a kniha. In: Hollar V, 1928/1929, 1–14.

¹⁰ NOVOTNÝ 1935 — Antonín NOVOTNÝ: Dürerova grafika a renesanční názor italský. In: Hollar XI. 1935, 159–172.

Chadraba¹¹ a Franz Juraschko. Oba tyto autory pojila stejná snaha vidět v Apokalypse detailně rozpracovaný skrytý manifest idejí. Juraschek rozkryl v Apokalypse teologickou *filozofii kardinála Mikuláše Kusánského, pro kterého byla základem filozofie v duchu novoplatónské metafysiky Jednoho*, zatímco Chadraba v tom viděl nábožensko-politický pamflet namířený proti Římu vycházející z Dvořáka, obohacený o nový postřeh ve svém díle Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung. Prag 1964, kodifikovaným v rámci systematickosti kosmologického uspořádání celého cyklu dřevorezů.¹² Chadraba díky hotové formální analýze jeho předchůdců se tak může naplno věnovat ikonologickému chápání celku se zřetelem na obsahovou rovinu a tím posouvá významně hledání hlubšího významu cyklu Zjevení. Oba přístupy se v době jejich vzniku nezavdčily materialistickému a marxisticky orientovanému ovzduší své doby a byly chápány jako velice spekulativní. Ernst Ullmann zastávající významné místo na tehdejší Univerzitě Karla Marxe v Lipsku, přišel se statěmi silně ovlivněnými ideologickým vlivem socialismu, zasadit produkci Dürera do ryze kapitalistického charakteru, díky čemuž se dle Ullmanna autor pouze přizíval na úkor pracujících tříd a ničím neprospíval devastovaným pracujícím třídám.

Na rozdíl od Ullmanna se Chadrabova práce snažila daleko více shrnout a přiblížit prostředí dobových utopických představ společenských tříd a ukázat problematiku politického uspořádání. Tudíž nelze jednoduše tvrdit, že Chadraba píše výhradně v intencích soudobé ideologické politiky. Při studiu soudobé literatury věnující se otázce Dürerovy Apokalypsy, je vidět že právě ona Chadrabova „*syntetická intuice*“¹³ a závěry založené především na subjektivních názorech shledávají badatelé jako problematické a tím pádem

¹¹ CHADRABA 1963, 11–45.

¹² CHADRABA 1936, 15–119.

¹³ JOHANIDESOVÁ 2014 — Tereza JOHANIDESOVÁ: Historik Umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo (diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy Univerzity v Praze). Praha 2014, 151–165.

nepřekonatelné. Kritiky vůči Chadrabově práci vycházející z přednášky Maxe Dvořáka o Dürerově Apokalypse, ke které se Chadraba přihlásil, coby k východisku pro jeho interpretaci, navíc podle kritiků obohacené o jeho spekulativní hypotézy. Ernst Gombrich závěry Rudolfa Chadrabu zpochybnil, ale uvedl tím Chadrabovu práci do širšího povědomí, ale co je důležité, odmítl spojit tuto práci s marxistickým dějepisem umění a povýšil jeho dílo na: „Dvořákovu duchovědu.“¹⁴

Karel Stejskal v článku *Nový výklad Dürerovy Apokalypsy*¹⁵ pro vědecký časopis Umění z roku 1966, reaguje na Chadrabovu „syntetickou intuici“ a více se věnuje otázce kosmologie v Dürerově díle, které staví jako prvořadý manifest oslavující vládu císaře říše římské, Maxmiliána I., kterého zde staví do role slunečního Boha.

Přiblížit dobu, z níž dílo přichází inspirované italskou renesancí, by nebylo možné bez současné publikace Jana Chlívce a Tomáše Černušáka, kteří se ve své publikaci nazvané: *Savonarola a Florencie*,¹⁶ věnují krom Savonarolovy autobiografie, řešící mocensko-politický dopad jeho přítomnosti na fungování velkých měst, a v druhé části se Jan Chlíbaec věnuje otázce ikonoklasmu, podníceném právě Savonarolovým impulzem a vůbec postoj Savonaroly k umění.

Jaroslav Miller ve své publikaci nazvané *Propaganda, symbolika a rituály protestantské Evropy (1580-1650)*,¹⁷ řeší problematiku heroizace vladaře či generála do postavy antických božstev, čímž se dotýká Chadrabovy koncepce vnímání významu ztvárnění císaře Maxmiliána v Apokalypse, jako

¹⁴ JOHANIDESOVÁ 2014, 151–165.

¹⁵ STEJSKAL 1966 — Karel STEJSKAL: Nový výklad Dürerovy Apokalypsy. In: Umění XIV, 1966, 1–65

¹⁶ CHLÍBEC/ČERNUŠÁK 2008 — Jan CHLÍBEC / Tomáš ČERNUŠÁK: Savonarola a Florencie. Jeho působení a estetické názory. Praha 2008

¹⁷ MILLER 2012 — Jaroslav MILLER: Propaganda, symbolika a rituály protestantské Evropy (1580-1650). Praha 2012.

Anděla/slunce, který vítězí nad zlem – temnotou. Postihnutí charakteru doby by nebylo kompletní, kdybychom nevzali v potaz historiografický proud v moderní historiografii, zabývající se tzv. *dějiny každodennosti*, které v práci zastupují dvě osoby, nedávno zesnulý Jacques Le Goff a Jean Delumeau.¹⁸ Le Goff svojí publikací *Zrození očiště*¹⁹ přibližuje na jedné straně samotný vznik očiště, jako instituce a její mravokárný dopad na společnost a na straně druhé jeho význam v obdobích prosycených chiliastickými představami o konci světa. Jean Delumeau hledá pocity strachu v evropské populaci rovněž jako Le Goff v náboženských představách o konci světa, ale rovněž tak i v nebezpečí teritoriálně se zvětšujícího vlivu Osmanské říše na Balkáně, ztrátě společenských jistot a růst moci stavů vztaženou na změnu ekonomiky měst v 15. století.

¹⁸ DELUMEAU 1999 — Jean DELUMEAU: Strach na západě ve 14. – 18. stol. Obležená obec. Praha 1999

¹⁹ LEGOFF 2003 — Jacques LEGOFF: Zrození očiště. Praha 2003.

2. Umělcova biografie do roku 1498

V úvodu této kapitoly nastíním jen krátce umělcův život, než se budu zabývat podrobně léty 1494 — 1498, které byly pro umělce jedinečným impulzem inspirace pro jeho budoucí tvorbu.

Albrecht Dürer se narodil v Norimberku 21. května 1471 do rodiny Albrechta Dürera – německého zlatníka původem z uherského města Ajtós.²⁰ Albrecht Dürer Starší přichází do Norimberku roku 1455. Roku 1467 je mu zde uděleno občanství a žení se mladou Barborou Holperovou, dcerou norimberského mistra zlatníka Hieronyma Holpera.²¹ Na otcovo přičinění se mladý Albrecht učí zlatnickému řemeslu a také kresbě z čehož jsou nám doklady jeho dva portréty. Známý autoportrét (1484) ve třinácti letech a pozdější portrét Dürerova otce (1486) oba kreslené olůvkem. Starší literatura polemizuje nad těmito studiemi jako nad prvními impulzy jeho originality. Právě v roce 1486 je mladý Albrecht na přičinění svého otce poslán za učení do významné dílny k Michaelu Wolgemutovi, kde se mladý tovaryš měl zdokonalit v řemesle grafickém, které tou dobrou pojímalo vše od kreslíře, řezáče a tiskaře. Dílna Wolgemutova řezáče byla významnou dílnou napojená na významnou tiskárnu Antona Kohergera, která umožnila mladému Albrechtovi zkušenosti s prací s dřevořezem. Pobýval zde mezi léty 1486 — 1490,²² kdy se Dürer setkává s aspektem blízkého k nizozemskému charakteru, a to jak v důrazu na pozorování vnější skutečnosti na detailu přírody, ale i naturalizující tradici v typologiích dřevořezů německé provenience.²³ Opět

²⁰ Ajtó znamená v Maďarštině dveře, což se odrazilo v grafické podobě umělcovy signatury, kde si umělec zpodobňuje podobu dveří v písmenu A.

²¹ PIJOAN 1989, 305.

²² BOCK 1928/9 — Bedřich BOCK: Albrecht Dürer a kniha. In: Hollar V, 1928/1929, 1

²³ Na téma Wolgemutovy dílny v současné době (přelom roku 2013/2014) vzniká na téma Michael Wolgemut v kontextu grafického umění 15. – 16. století minimálně na Katolické teologické fakultě v Praze jedna bakalářská práce.

díky otcovu přehledu investoval Albrecht Dürer Starší do svého syna v naději, že se mu povede lépe a nechal jej učit malířskému řemeslu.²⁴ V dubnu roku 1490 se již devatenáctiletý Albrecht vydává na svou první cestu.

Podle Carla van Mander a Joachima von Sandrarta²⁵ se nejprve ocitá mladý umělec v Nizozemí²⁶, což je v rozporu se soudobou historickou představou jeho poutě, která vychází z jeho směru cesty do Dolního Porýní a Nizozemí za nejvýznamnějším německým grafikem Martinem Schongauerem.

Do alsaského Colmaru přišel roku 1492, leč bohužel již nestačil Schongauera zastihnout živého, neboť Mistr 2. února 1491 zemřel. Víme ale, že nějaký čas pobyl v dílně jeho bratra a zdokonaluje se v mědirytu. Zkouší také jiné technické prostředky pro vyjádření svého náhledu, ale technika suché jehly a leptu se u Dürera neuplatňuje naplno. Poté mladý umělec pokračuje dál, směrem do Basileje, k místu s prosperující tiskařskou dílnou, při níž se podle Bedřicha Bocka Dürer uplatnil coby ilustrátor v dílně pro Sebastiana Branta na jeho Lodi bláznů (1494) a ilustracemi k Rytíři z Turnu.²⁷ Obě knihy v ilustracích projevují podobný duch projevu v pohybu draperie a výrazu postav, které se dosud v Basileji neobjevily a mizí až po umělcově odchodu z města.²⁸ Cestou do Štrasburku a zpět do rodného Norimberku maluje umělec akvarelové studie krajiny s důrazem na detail, který je stylově blízký zejména

²⁴ Malířství jako řemeslo vnímané až později v italském prostředí coby svobodné umění, nemělo v německých oblastech zprvu takový úspěch jako jinde. Řemeslníci na sever od Alp se živili především kolorováním náboženských obrázků, o které byl zvýšený zájem zejména po roce 1400, kdy se objevují první (dřevořez) tištěné a kolorované předměty sakrálního i profánního rázu. Majetnější vrstvy obyvatel si nechávaly v duchu Devocio Moderna objednávat díla buď z Nizozemské a Burgundské proveniencce, ale častěji z italské Florencie, pro kterou byl tento zdroj financí důležitým ekonomickým potencionálem.

²⁵ Carel van Mander ve svém díle *Schilder – Boeck 1604* o umělcích stejně jako Wasari popisuje nejvýznamnější umělce. *Schilder-Boeck* je holandská kniha, zmiňující se s velkými nepřesnostmi o Dürerovi. Joachim von Sandrart ve své *Teutsche Academie* (1675) rovněž přisuzuje prvotní cestu nejdříve po Nizozemí a až následně do Alsaského Colmaru za Schongauerem.

²⁶ WOLF 2007, 14.

²⁷ BOCK 1928/9, 2.

²⁸ NOVOTNÝ 1935, 159–172.

nizozemské provenienci. V jeho nepřítomnosti se domlouvá výhodná svatba s tehdy devatenáctiletou Agnes Freyovou, dcerou bohatého norimberského obchodníka a po Dürerově návratu z cest jsou oba dva v červenci roku 1494 prohlášeni v Norimberku za novomanžele. Svou manželku nakreslil, takže se nám dochovala přibližná podoba [1] z doby kolem roku 1494. Dokladem, že tato svatba byla výhodná především pro Dürera, je pak společenské postavení jeho tchýně Anny Freyové rozené Rummelové, členky významné patricijské rodiny. Manželství bylo bez potomků a plné nepochopení ze strany Albrechtovy manželky, která neměla cit pro manželovo abstraktní uvažování a více než jedinečnosti jeho díla hleděla na profit z něj vyplývající.²⁹ Shodou okolností na podzim roku 1494 zachvátil Norimberk mor, kdy mladý Dürer vycítil příležitost a rozhodl se proto podniknout svoji první italskou výpravu za svým přítelem Willibaldem Pirkheimerem, tou dobrou studujícím na universitě v Benátkách, a novým uměleckým výrazovým stylem - renesancí.

V Itálii byl Dürer představen před grafickou produkci Mantegnovu,³⁰ práce Gentila a Giovanni Belliniových, Lorenza di Credi, Pollaiuola a Leonarda da Vinci³¹, která na něj musela jistě působit jako protipól relativně drsného severského výrazu. Výrazový prostředek hledal v znázornění podoby aktu, práci s prostorem perspektivou³² Renesanční italská tendence upřednostňující převážně citovou a intuitivně smyslnou složku působící na vjemy recipienta musela pochopitelně něco zanechat na mladém umělci, neboť jeho pozdější práce je snad touto zkušeností jistě poznamenána. Renesanční invence v přístupu k postavení umělce díla jako takovému se odráží v počátku signování děl rokem 1491³³ u grafiky Svaté rodiny s vázkou.³⁴ Nicméně tímto

²⁹ CHADRABA 1963, 17.

³⁰ Práce rytin Andrey Mantegni studoval mladý Dürer již ve Wolgemutově dílně.

³¹ PIJOAN 1989, 304 – 329.

³² Která se později odráží například v cyklech obou pašijí.

³³ RAJDLOVÁ/SELAVA/VRABELOVÁ/WANKOVÁ 2011 — Lenka RAJDLOVÁ / Jan SELAVA / Dana VRABELOVÁ / Veronika WANKOVÁ: Přehledné dějiny renesance a

posunem se z Dürera, německého řemeslníka z Norimberka, stává tak sebevědomý umělec, vědomý si svých kvalit a možností. Ve stejném roce spatřuje jako důležité věnovat svou pozornost realistickým studiím krajiny a zvířat, čehož jsou dokladem cenné kresebné studie.

Dürer se z této své první italské cesty vrací zpět do rodného Norimberka jako vyspělý umělec, ovládající dokonalé techniky nového ve svém okolí ještě neznámého formátu. Po formální stránce se mění charakter výrazu významu listů, kde už nejde jen o doprovodný ilustrační aparát, nýbrž o suverénní samostatné foliové listy s převahou obrazu nad textem.³⁵ Mezi léty 1494–1500 získává Dürer měšťanství v Norimberku a zřizuje si zde vlastní dílnu, kde pracuje na patnácti listech Apokalypsy.

Apokalypsa byla vydána v roce 1498 na Dürerův vlastní náklad v dílně jeho kmotra Antona Kobergera, tiskaře v Norimberku, ve dvou verzích: latinsky pod názvem „*Apocalypsis cum figuris*“ a německy: „*Die heimlich Offenbarung Johannis*“.³⁶

manýrismu v Itálii a Zaalpi. <http://dia.ktf.cuni.cz/synopsis/zaalpi/zaalpizivotopisy/18-duerer-albrecht>, vyhledáno 31. 3. 2014.

³⁴ Srov: WOLF 2007 — Norbert WOLF: Albrecht Dürer. Génie německé renesance. Praha 2007, 27.

³⁵ Viz dvojjazyčný cyklus latinsky: *Apocalypsis cum figuris* a německy: *Die heimlich Offenbarung Johannis*. Nebo ve stejné době započatý cyklus Velkých a Malých pašijí, dokončený až k roku 1511, který rovněž jako u Apokalypsy je souborem velkých foliových listů, kde se Dürer snaží v první řadě budovat prostor, ornamentálně vyvedený a do něj zasazuje posléze figury, kdy vše působí svým plošným, ale díky kontrastu s pozadím i plasticizujícím motivem.

³⁶ HÁJKOVÁ 1993, 5.

3. Reflexe doby určující vznik díla

Charakteristické ovzduší doby života Albrechta Dürera bylo prosyceno touhou po nápravě a pokusy o návrat k původním křesťanským hodnotám. Teologickou příčinou reformace byl rozpor mezi Písmem a tehdejší církevní praxí. Reformátoři a stoupenci reformace v přelomu a polovině 16. století jeví zprvu zájem o smířlivý argumentační dialog s Římem, ve snaze o nápravu soudobých excesů předpokládali, že jejich argumenty proto osloví ta nejvyšší místa a následně poté Řím uzná ony chyby. Médiem pro toto jednání se na konci patnáctého století stalo veřejné kázání, divadlo, písně, knihtisk a rukopisná výroba letáků mající za účel navázat racionální a důmyslně stavějící základy dialogu mezi dvěma tábory: nespokojení a konzervativci.

Po polovině 16. století však již tento dialog nebyl možný, neboť vyostření situace na sebe nedalo brzo čekat a násilné potlačování reformních snah všude ve světě dokázalo zatvrdit oba tábory natolik, že diskuze o jednotné církvi již nebyla dále možná. Moderní historiografie pracující s problematikou vzniku a průběhu reformace usuzuje, že je více než pravděpodobné, že zaalpská renesance, reformace a humanismus zosobněná Dürerem, Martinem Lutherem, Erasmem Rotterdamským a Thomasem Moorem měla být tou živnou půdou, na které vyvstalo pak pozdější úsilí.³⁷

Položme si nyní otázku, proč by si Dürer zvolil ke ztvárnění díla Apokalypsy poněkud mohutný až dávný vzhled, když se akorát právě vrátil ze studijního pobytu z renesanční Itálie? Nemohlo to být také proto, aby vyjevil starobylost boje proti zlu přicházejícímu z Říma a legitimizoval tak reformační hnutí díky formě zpracování dřevorezů, stejně tak jako se snažili humanisté legitimizovat své poselství nejen studiem antiky, ale i svatých Otců?

³⁷ MILLER 2012, 28.

Humanisté v přelomu šestnáctého století ve snaze, aby přímo legitimizovali svoje záměry na reformu, vytvářeli tak ahistorická díla záměrně pozměňující faktografická data, jako například John Fox a jeho dílo *The Acts and Monuments* (1563), známější spíš jako *Kniha Mučedníků*. John Fox popisuje úpadek Římské říše už od roku 600 a od přelomu tisíciletí pak už naprostou tyranii od zhýralého chování Říma, navíc směřujícím ke krutým represím páchaných na obyvatelstvu, které zákonitě volají o pomoc. Zbavení se drobnohledu a hegemonie Říma bylo pro úspěch reformace klíčové.

Řím jako instituce spíš plnila v době pontifikátu papeže španělského původu Rodrika z rodu Borgiů beatifikovaného jako Alexandra IV. (1492 — 1503) nebo jeho, skandály rovněž neušetřeného, předchůdce Inocence VIII. (1484—1492), roli samostatného státu vedoucího si svou teokratickou politiku s papežem v čele, coby vládcem pozemským i nebeským. Tato skutečnost a zlořády činěné ze strany duchovních, pro které byla služba církvi spíše kariérou nežli poselstvím, rovněž nepřidávala věřícím záruky v pravost jejich rozhodování, což zákonitě vedlo ke strachu, nejistotě a hlavně k otázkám.

Pro popsání sociálního názoru v době rodící se protestantské reformace lze spolehlivě říci jediné: byla to doba nejistoty, zklamání a strachu z konce světa, který se cyklicky objevuje v historii s přístupem významného roku³⁸, a který formoval lid a nedával mu moc na výběr. Právě strach svěřit svoji duši autoritě, která by nemusela být spolehlivá, je hmatatelný již o necelé půl století dříve a objevil, už při troj papežství a směle pokračoval dál až do doby vzniku Dürerovy Apokalypsy.

V nejistých dobách středověku je charakteristická zvýšená aktivita kazatelů, reagujících na poměry v zemi s mravoučnou a apokalyptickou

³⁸ Strach vyvolaný nepřízní úrody a astronomickými událostmi podněcoval lid v letech 980—1030 k obavám z konce světa popisovaném ve Zjevení. Srov. VAŠUT 1998 — Jan VAŠUT: *Dějiny světa. Raně středověký svět od roku 732 do roku 1096. Rok tisíc – mezník v dějinách*. Praha 1998. 761–769.

tématikou jejich kázání. Do doby před příchodem Albrechta Dürera do Benátek v roce 1494 se v této oblasti severní Itálie pohybovalo množství kazatelů, kteří přímo varovali před blížící se Apokalypsou a nabádali tak k pokání.³⁹ Například dominikán Manfréd z Vercelli z přesvědčení o blížícím se posledním soudu nutil ženy k definitivnímu odloučení se od svých manželů, aby zachovávaly čistotu a s pokorou čekaly na příchod Páně. Odpůrcem mu byl svatý Bernardin Sienský, františkán, který zas v opaku věřící utěšoval, že Antikrist na zemi nepřichází. Oblíbený apokalyptický kazatel svatý Vavřinec Ferrerský, rovněž dominikán jako Manfréd, pod vlivem vidění sám sebe přesvědčil, že je božím andělem přinášejícím věčné evangelium a jeho kázání měla velkou oblibu.

Nejvýznamnějším kazatelem konce patnáctého století v prostoru dnešní Itálie byl florentský kazatel Girolamo Savonarola (1452—1498), který se ve svých kázáních dotýkal především otázky pýchy, pokrytectví a neřestí zkorumpovaného kléru a hodnostářů, kteřížto falšují křesťanskou nauku a trýzní tak obyvatele města, se kterým byl jako kazatel po celý život spjat. Několikanásobná neuposlechnutí papežských breve o zákazu jeho kazatelské činnosti, která se vyznačovala v přímém rozporu s politikou Říma, Savonarolu nakonec stálo život. Exkomunikace uvalená papežem na celé město nestačila Savonarolovi k utišení, a tak se pro nejednotu občanů ve Florencii po sérii udání se ocitlo město pod hrozbou nejvyšší – interdiktem uvaleným samotným papežem Alexandrem IV., který se dožadoval vydáním Savonaroly před soud, jenž tak skončil Savonarolovým veřejným upálením 23. května 1498⁴⁰ v půl třetí hodině odpolední na Piazza della Signoria ve Florencii. Tato komplikovaná osoba zaslouží v mé práci bližší exkurz, budu se snažit na Savonarolově kazatelské aktivitě přiblížit problematiku veřejného

³⁹ DELUMEAU 1999, 30.

⁴⁰ CHLÍBEC/ČERNUŠÁK 2008, 9.

mínění, postavení moci papežského státu a vnější politiku v Itálii přelomu patnáctého a šestnáctého století, která měla nezanedbatelný význam na ovzduší, ve kterém se Dürer nacházel a se kterým se musel nějakým způsobem ztotožnit, když později přichází s jeho vizí Apokalypsy.

Girolamo Savonarola se narodil 21. září 1452 ve Ferraře a od roku 1468, po smrti svého praotce Michaela je mu odkázáno významné dědictví, které mu má zajistit klidná studia svobodných umění, ale studium medicíny jej pro jeho náboženskou horlivost, přísnou životní ideu a lásku k Bohu tolik nelákalo, a tak až 26. dubna roku 1475 ve věku třiaadvaceti let vstupuje do dominikánského řádu a stává se zde v konventu San Domenico v Boloni novicem. Řád bratří Kazatelů (Ordo Preadicatorum), jak nese oficiální název, byl na schválení papeže Honoria III. založen roku 1216 sv. Dominikem v jižní Francii, jako církevní řád podléhající přímo papežskému stolci. Posláním řádu bylo od jeho založení učit lid ve víře a poskytovat mu doktrinální kázání, které by mělo tak zamezit vzniku herezí. Tím se mění i poloha jeho sídliště, místo opuštěných míst se stěhují do měst, aby byli blíže lidu. Mezitím se mladý Girolamo Savonarola vzdělává v díle sv. Tomáše Akvinského, které mu od mládí tzv. „*přirostlo k srdci*“. Roku 1478 je vysvěcen na kněze a po čtyři roky je spjat s rodnou Ferrarou jako řeholník v dominikánském klášteře Santa Maria degli Angeli ve funkci představeného noviců.⁴¹ Veřejně začíná Girolamo působit až ve Florencii a to od roku 1482 při klášteře San Marco, kde je zvolen jako lektor a kupodivu až po bezmála osmi letech prokazuje svoje první kazatelské kvality. Od začínajícího adventu roku 1490 až do ledna roku 1491 se ve svých kázáních v kostele San Marco dotýká problematiky výkladu tématu Zjevení. Obliba jeho kázání závratně roste a kostel San Marco brzy nezvládá pokrýt tak vysokou návštěvnost převyšující kapacitu kostela a tudíž je jeho činnost od 16. února 1491 spjata už

⁴¹ CHLÍBEC/ČERNUŠÁK 2008, 19.

napořád s katedrálou Santa Maria del Fiore. Zásadní událost nejen v Girolamově životě byla osudová smrt papeže Inocence VIII. dne 25. července 1492 a zvolení španělského kardinála Rodriga de Borgia,⁴² který si vybral jméno Alexandr VI. (1492–1503). Savonarola vytýká neřestný život papeže, který se veřejně obklopoval svými milenkami a staral se o ryze světské záležitosti nepatřící jeho úřadu. Kritiky jsou zatím bez odezvy.

Po pádu a vyhnání rodu Medicejských roku 1494,⁴³ Girolamo Savonarola svým vlivem de facto ovládl město a naplno se věnoval jeho mravní obrodě. Neúnavě pracuje na zdokonalení sebe a svých kázáních, která apelovala na zachování mravní čistoty jeho spoluobčanů. Koncem prosince 1494 zakládá Velkou radu, která má charakter parlamentu se stovkou členů, rekrutovaných převážně z předních zástupců stavů. Vytváří dětské komunitní jednotky, které mají za úkol udržovat v městě pořádek a mravní kázeň. Tyto dětské hlídky jsou povinováni přistižené občany nahlašovat.⁴⁴

Příchod armády⁴⁵ francouzského krále Karla VIII. (1483—1498), který využil nejednotnost a nabídku pomoci od Ludovica Sforzy (il Moro) z Milána, který tak doufal v potvrzení jeho nároků a legitimnosti o vévodství milánské. Karel VIII. se nejprve objeví před Florencií, která se prokazuje coby věrný spojenec. Savonarola sám předstupuje před krále a doufá v jeho křesťanskou sílu osvoboditele zkažené Itálie tak krále přesvědčí, aby ušetřil město Florencii od rabování. Karel se vydává získat zpět svá území v Neapoli,

⁴² O uvedení kardinála Rodrika de Borgia na stolec sv. Petra v Římě se literatura často shoduje v popisu veřejného mínění doby před a po papežských volbách v roce 1492, že došlo k manipulaci a korupci, zajišťujíc tak vítězství budoucímu papeži Alexandru VI. (1492–1503).

⁴³ GELMI 1994, 187.

⁴⁴ CHLÍBEC/ČERNUŠÁK 2008, 38–67.

⁴⁵ Karel VIII. byl válečník a souputník Maxmiliána I. římského císaře. Jeho armáda byla na tehdejší zvyky boje vybavena o rozhodující taktickou a na válečném poli do té doby nepoužívanou strategickou invencí - polní dělo. Do té doby se děla usazovala na hradby hradů nebo se jimi hrady bourali. Viz pád Konstantinopole 1453. Období devadesátých let patnáctého století je dobou změny boje, kdy se začíná uplatňovat tato invence v poli, končí tak liniové skupinové boje a tvoří se nové poziční formace.

kteřá se odmítají podvolit jeho vůli v nároku na neapolskou korunu. Smělý Karlův pochod Itálií na Neapol měl hořký konec. Karlovo vojsko sice obsadilo Neapol, ale posléze je Karel VIII. nucen Neapol opustit kvůli nebezpečí morové nákazy a jeho jednotky se po jeho odchodu vzdávají.⁴⁶

První konflikty mezi Alexandrem VI. a Savonarolou vyústily v papežské breve, kde papež Savonarolu vyzívá k vysvětlení svých skutků a kázání do Říma před papežský stolec. Papež spíš než problematiku vlivu Savonarolových kázání hledá záminku, jak narušit spojenecký vztah mezi Francií a Florencií. Savonarola odpovídá na další breve dlouhým dopisem, kde se snaží ospravedlnit z jemu adresovaných pomluv na rozvrácení církve, což nakrátke papeže přesvědčí o pravdivosti jeho slov. Savonarolovy dopisy ani vůle občanů Florencie nedokázaly Savonarolu zachránit před koncem, a tak 23. května 1498⁴⁷ Girolamo Savonarola, dominikánský kněz, který kázal lidu morální polepšení v chiliastických dobách přelomu století je na rozkaz papeže Alexandra VI. zajat a ve vykonstruovaném procesu usvědčen za kacíře a veřejně upálen.

⁴⁶ GILBERT 1998 — William GILBERT: Renaissance and Reformation. In: Lawrence, KS: Carrie, 1998 http://vlib.iue.it/carrie/texts/carrie_books/gilbert/04.html, vyhledáno 30. 3. 2014.

⁴⁷ CHLÍBEC/ČERNUŠÁK 2008, 9.

4. Exkurz do techniky dřevořezu

Než se budu naplno věnovat otázce ikonografie všech šestnácti listů Apokalypsy, tam nejprve bych rád předestřel techniku, která se podílela na vzniku Dürerova uměleckého projevu a který se zejména ve starší literatuře, ale i v mladší, dosud zaměňuj za mladší dřevoryt, techniku objevenou v roce 1771⁴⁸ anglickým mědirytcem Thomasem Bewickem.

Dřevořez a jeho uplatnění při tiskařských metodách se z Asie do Evropy dostává až díky cestovatelským výpravám na přelomu 14. a 15. století. Vývoj dřevořezu je ovlivněn zavedením výroby papíru, komodity ve výrobě lacinější než výroba pergamenu (*carta pergamena*) nejčastěji z beránčí kůže.⁴⁹ Za nejstarší grafické listy bývají považovány tzv. *Bruselská Madona* (1418) a sv. *Kryštof* (1423) objevené v německém klášteře Buxheim.⁵⁰ Majoritní výsadou klášterů a písařských (reprodukčních) dílen byla produkce děl se sakrální či profánní tematikou, ať již šlo o bohatě zdobené iluminované rukopisy sestavované v kodexy, či prosté předměty jako byly například hrací karty,⁵¹ kalendáře, nebo o případy jiných světských ilustrací. V souvislosti se vznikem Očistce⁵² (*Purgatoria*) někdy koncem poslední čtvrtiny 13. století vzrůstá prodej odpustkových listin, kde bylo názorně vysvětleno, za jaký konkrétní hřích byl poplatník dekretu osvobozen od muk strávených v očistci.

Výsledkem této situace byla zvýšená poptávka po takovýchto listinách zhotovovaných výlučně s povolením autority v klášteřích, a na druhé straně, to

⁴⁸ ZÁPALKOVÁ 2003, 14.

⁴⁹ Výroba pergamenu z chovu mláďat sudokopytníků – ovcí, koz, telat vysoké zvěře apod. byla závislá na hospodářské potenci lokalit, z níž tato komodita přiházela. Srov: SLOVIK 2010 — Radomír SLOVIK: Historická výroba pergamenu. In: Knižnica – Roč. 11, č. 2–3, http://www.snk.sk/swift_data/source/casopis_kniznica/2010/februar_marec/59.pdf, vyhledáno 4. 4. 2014

⁵⁰ ZÁPALKOVÁ 2003, 14.

⁵¹ OPOLSKÝ 1933 — Jan OPOLSKÝ: U kořenů umění dřevoryteckého. In: Hollar IX, 1933, 25–31

⁵² LEGOFF 2003, 67.

zas bylo další lákavé téma pro reformátory⁵³ a odpůrce vztahu církevních autorit k lidu v církvi, vyústěný v dramatický rozkol v církvi v druhé polovině 16. stol.⁵⁴

V důsledku nedostačující produkce ručně zhotovovaných listin a devočních grafik přichází vynález knihtisku Johannesem Gensfleischem zvaným Gutenbergem v roce 1440, jako dar z nebes. Zajímavostí je, že konkurence písařům a opisovačům v dílnách vedla až na jistý čas k zakázání tohoto řemesla z obavy, že jde o působení ďábla, které nemělo však dlouhého trvání, neboť nakonec se tato technika plně uplatnila na tisk převážně náboženských textů. Knih tisk významně ovlivnil rozvoj knižní ilustrace, kde první ilustrované knihy dřevořezem jsou známy od Albrechta Pfistera z Bamberku kolem roku 1460.⁵⁵ Psané knihy svojí bohatou stránkou umně vyvedených iluminací zastihuje úroveň ztvárnění prvních tisků.⁵⁶

Desky (štočky) pro dřevořez si řezáč objednával řezané podél kmene, kdy síla desky měla úměrnou velikost, ale převážně se pohybovala mezi dvěma až osmi centimetry. Předně však síla štočku musela odpovídat výšce písmových hranolků, poněvadž se s nimi montovala do společné tiskové formy. Na vyhlazenou desku kreslíř přenesl kresbu a posléze řezáč dlátka, rydly či noži vybírá mezi čarami místa, která po nanesení barvy zůstanou bílá. Samotný tisk pak vzniká tlakem obarveného štočku na navlhčený podklad.⁵⁷ První tisky byly prováděny jedním autorem, který sám štoček nakreslil, vyřezal, vytisknul a pak i koloroval stejnou technikou, jako vznikají černé obrysy. Kolorování mělo význam takový, že se mělo touto technikou dílo přiblížit kvalitě i ceně

⁵³ FRANZEN 1995, 192

⁵⁴ Luther píše devadesát pět disputačních tezí dne 31. října 1517, kde se mimo jiné objevuje formule se zpovrchňujícím charakterem: Jak peníz v pokladničce zazvučí, dušička z ohně vyskočí.

⁵⁵ ZÁPALKOVÁ 2003, 12.

⁵⁶ FRIEDLÄNDER 1925 — Max FRIEDLÄNDER: O knižní ilustraci. In Hollar: V, 1928, 69–19

⁵⁷ MARCO 1989, 152

ručně iluminovaným miniaturám a zpřístupnit tak toto medium širším vrstvám obyvatel.⁵⁸

První neanonymní ilustrátoři je Erhard Reuwich a norimberský malíř Michael Wolgemuth, ale až jeho žák Albrecht Dürer si plně osvojí tuto techniku. Německá invence zosobněná Dürerem, právě jeho jemnou modelací s lineární šrafurou střídající dřívější techniku kolorováním.⁵⁹ Tato invence měla v produkci ilustrací čistě ekonomický charakter, nevzniká tudíž díky umělecké nadřazenosti a neslouží jí. Hlavními centry dřevořezářských dílen v 16. století se stala německá města Augsburg, Ulm a Norimberk. Mezi nejvýznamnější autory dřevořezu jsou pokládáni, mimo již zmíněného Albrechta Dürera, Hans Holbein ml., Lucas Cranach st., Albrecht Aldorfer, Urs Graf, Hans Burghmair, Hans Baldung-Grien, Hans Schäußlein a Lucas van Leyden.⁶⁰

⁵⁸ BLAŽÍČEK 1941 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Dřevorytová ilustrace v německé knize XV. věku. In: Hollar XVII, 1941, 101–120

⁵⁹ BAUER 1999, 28

⁶⁰ ZÁPALKOVÁ 2003, 12

5. Ikonografie listů Apokalypsy

5. 1. Titulní list

Titulní list [2] přidaný k Apokalypse později, až ve druhém vydání v roce 1511 zachycuje sedící postavu svatého Jana Evangelisty na pahorku, s jeho atributy orlem a knihou vybavenou psacím náčiním, sledující výjev sluncem oděné Korunované Panny Marie s Ježíškem na srpku měsíce (Assumta)⁶¹ shlížející zpět na sv. Jana. Vše je orámováno nápisovou páskou, bordurou z oblak zdobící tak latinský nadpis: „*Apocalipsis cum figuris*“.

5. 2. Mučení Svatého Jana Evangelisty

Předobraz Dürerovy Apokalypsy tvoří samostatný list⁶² s výjevem mučení Svatého Jana Evangelisty [3] rozdělený na dva prostory zídkou, která odděluje dav přihlížející tortuře sv. Jana klečícího v kotli, pod kterým plane oheň a pěti mužským postavám. Svatý Jan je zde znázorněn v aktu, modlí se k Bohu polévaným vroucí smolou od jedné z dvojice mužů. Druhá postava s turbanem na hlavě a měchem v rukách přitápí pod kotlem. V postavě s rozepnutým kabátkem držící v rukou naběradlo můžeme hledat příznačné rysy v obličeji jako u dřívější nizozemské produkce. Tvář muže s pootevřenými ústy, výrazným nosem a krátkými vlasy je podobná z tradice vycházející přes staršího gentského mistra Huga van der Goese (1440—1482), kterému je přisuzován Triptych Portinari [4] (1475—1477) v detailu tváří přihlížejících pastýřů [5] až po Quentina Massyse (1465—1530) nejnápadněji pozorované

⁶¹ ROYT 2007, 190.

⁶² Proto je zde prezentuji samostatně mimo celkově pojatý rámeček čtrnácti doprovodných listů vztahující se svojí podstatou k písmu Zjevení, pozn. autora.

shodě v typice tváří mučitele Krista na mladším díle *Ecce Homo* [6] (1526).⁶³ Scénu mučení pozoruje sedící starý muž s vousy, se kříženými nohama jako soudce, turbanem na hlavě, žezlem v levé ruce a hermelínem kolem ramen. Představuje císaře Domiciána před Portou Latinou v Římě udělující rozkaz k mučení svatého Jana.⁶⁴ Chadraba⁶⁵ v této postavě císaře Domiciána spatřuje podobnost objevující se na XIII. listě s postavou otočenou k divákovi zády, charakterizujícího jako falešného proroka. Vedle detailně zpracovaného pozdně středověkého trůnu vyjádřeného svou formou až s vegetativní živostí postávají dva strážci s krásně zpracovanými meči v rukou a pod trůnem u nohou starce zas leží pes s pohledem ubírajícím se směrem k divákovi. Pes⁶⁶ zde ale nemusí nutně symbolizovat ve výkladu Plinia St. symbol věrnosti ale v kontextu orientálního vzezření svého pána, spíše jako ve starší antické tradici vnímané podobě negativní, spíše jako za mrchožrouta a zloděje. V evangeliu podle Matouše (Mt 7, 6) se zas píše „*Nedávejte psům, co je svaté*“ v kontextu svatého Jana působí pak pes jako negativní symbol.⁶⁷ Jeho význam je zde ambivalentní podle toho jaký postoj zastává recipient. Zídka oddělující celou scénu a prohlubující prostor se objevuje v nizozemském prostředí konce 15. století celkem často. U Dürera v tomto listu rozeznáváme na jedenáct individuálně pojatých tváří, představující v duchu manýry Martina Schongauera konkrétní osobnosti z Dürerova života. Zprava je na kraji vyveden muž, opírající se o parapet s rukou v obličeji v zamyšleném výrazu, upírající svůj pohled kamsi směrem mimo celý děj, popřípadě na druhého muže s kanovnickou pokrývkou hlavy shlížejícího na svatého Jana.

⁶³ RAJDLOVÁ/SELAVA/VRABELOVÁ/WANKOVÁ 2011 — Lenka RAJDLOVÁ / Jan SELAVA / Dana VRABELOVÁ / Veronika WANKOVÁ: Přehledné dějiny renesance a manýrismu v Itálii a Zápale. <http://dia.ktf.cuni.cz/synopsis/zaalpi/zaalpizivotopisy/18-duerer-albrecht>, vyhledáno 13. 4. 2014

⁶⁴ STEJSKAL 1966, 1–65.

⁶⁵ CHADRABA 1963, 51.

⁶⁶ BECKER 2002, 348.

⁶⁷ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 156.

Muž, který zde připomíná i univerzitního profesora, což by korespondovalo s pozdějším historickým pozadím představených města Norimberku, přijatých Lutherovy teze, již předtím se soustřeďující kolem augustiniánského kláštera.⁶⁸ Napravo od právě rozebírané postavy stojí muž v turbanu, ukazující na Svatého Jana, sledujícího kanovníka v rozhovoru. Směrem k pravému konci listu jsou pak v zástupu ozbrojenců zachyceni v dialogu muž v klobouku a ozbrojenec držící halapartnu, nejspíše představený městské stráže.

5. 3. Sedm svícňů (Ap. 1, 2–20)

Na listě prvním [7] jsou vyobrazeny dvě mužské postavy v kontemplativním znázornění klidu a harmonie. Uprostřed je vyobrazený trůnící Bůh v zalamané volné roucho, spásané na boku páskem se znaky sluncí, sedící na duhovém trůnu tvořeným dvěma pásy duhy, přičemž v levé ruce svírá otevřený kodex a v pravé ruce sedm hvězd. Typologií znázornění trůnícího Boha je jistá podobnost s Kristem na slávě.⁶⁹ Pohled upírá někam mimo celý děj a mimo diváka. Z úst mu vychází jedenapůlruční dvojbřitý meč, tvář halí osvětlující záře, trojicí paprsků sdružených v několik menších paprsků a z obočí mu vycházejí plameny.⁷⁰ Bílé pozadí, kde je posazená postava Páně znázorňuje záři, jež z jeho postavy vychází a tuto záři odděluje od příčného šrafování po obou stranách oblaka. Druhá postava je opět stylizovaná v klidné až trochu melancholické adoptivní poloze vkleče. Sedí v kruhu svícňů, prostoru symbolicky uzavřeném, a tedy zasvěceném místě. Ruce svírá volně, modlí se a hledí opět směrem mimo celý obraz. Postava je svatý Jan

⁶⁸ HÁJKOVÁ 1963, 69.

⁶⁹ ROYT 2007, 123.

⁷⁰ Ap. 1, 13–14 : „...podobného Synu člověka, oblečeného v dlouhé roucho a přepásaného na prsech pasem zlatým. Hlava pak jeho a vlasové bílé, jako bílá vlna, jako sníh a oči jeho jako plamen ohně.“ Popis dále pokračuje Ap. 1, 16: „...A měl v pravé ruce své sedm hvězd, a z úst jeho meč s obou stran ostrý vycházel, a tvář jeho jako slunce, když jasně svítí.“

Evangelista a je rovněž jako jeho protějšek oblečen v složitě, měkce se zalamující roucho, kde zpoza něj vystupují bosá chodidla. Kolem Božího trůnu a kolem sv. Jana pak stojí sedm hořících svícňů proplétaných vegetativní formou balustrových motivů, typickou pro pozdní středověk nebo ranou renesanci, znázorňující sedm darů ducha a také sedm zborů, jež se nacházely v Asii, kam měl sv. Jan poslat dopisy s textem Zjevení (Efez, Smyrna, Pergamon, Tyatir, Sarda, Filadelfie a Laodicie). Pomocí sedmi hvězd jsou pak znázorněni andělé sedmi zborů. Chadraba⁷¹ pak významu těchto sedmi svícňů přidává i dobový kontext, představující je jako také odkazu sedmi říšským kurfiřtům uvádějící v platnost reformu Svaté říše římské, a to tedy ohněm a mečem sepsanou ve Zlaté Bulle (1356) římským císařem a králem českým Karlem IV. Na této figuře díky bílým plochám oblak a imanentní záře vcházející z postavy Boha Otce a horizontálně řezaných šrafur vzniká tak působivé napětí mezi abstraktním prostorem a detailem. Právě díky detailu a důrazu kladenému na jedinečnost detailního zpracování hořících svícňů dochází k jistému chvění a oživení celého motivu. Karel Stejskal⁷² přímo hodnotí vztah napětí mezi plasticitou, geometrií, pozadím a graficky podaným znázorněním nebeských těles jako prvky výrazně zesilující slohovost díla. Postava Boha Otce oproti starším znázorněním, kdy záře vychází nejenom z očí, ale i z nohou, úst a zpoza celé postavy, je zde vyveden v uvolněné rozjímavé poloze a celé schéma působí velmi klidně oproti ostatním listům (Umučení sv. Jana, Apokalyptičtí jezdcí, Otevření sedmé pečeti, Pták Běda, Pobití třetiny lidstva, Silný anděl a Boj Archanděla s drakem).

⁷¹ CHADRABA 1963, 33.

⁷² STEJSKAL 1966 — Karel STEJSKAL: Nový výklad Dürerovy Apokalypsy. In: Umění XIV, 1966, 1–65.

5. 4. Čtyřmecítna starců (Ap. 4, 1–2; 5)

Na listě druhém [8] se oproti prvnímu listu objevuje postav již více. Ve středu grafiky se nalézá sv. Jan Evangelista opět v klidné poloze s gestikulující postavou s korunou na hlavě po jeho levici. Polohou je zrcadlově otočen, než tomu bylo na první figuře a i zde je oblečen v bohatě zalamované, volně splývající bílé roucho, kryjící takřka celou postavu včetně chodidel. Ústředním motivem na tomto listu je pak trůnící Bůh na božím trůnu v mandorle z duhy (vyvedenou horizontální šrafurou) nyní již s upřeným pohledem na diváka. Hlavu obklopuje trojčlenná svatozář, ale ohnivé obočí zde již mizí. Postava se co nejvíce podobá lidské. Nad hlavou Boha je ve vzduchu přítomno sedm hořících lamp, čili opět poukaz na sedmero duchů božích. Na klíně Bůh drží otevřenou knihu mající sedmero pečeti a na tuto knihu nahlíží sedmioký a sedmirohý Beránek boží. Kolem trůnu se vznášejí čtyři bytosti podobné lvu, teleti, orlu a člověku s křídly a očima po celém těle (evangelisté). Poslem božích zpráv je tam mezi sv. Janem Evangelistou a Bohem anděl sestupující z božího trůnu k sv. Janu. V textu Zjevení se mluví o v bílá roucha oblečené a zlatými korunami korunované společenství čtyřiceti starců (starozákonní proroci). U Dürera nacházíme ale vyobrazených postav radikálně méně, a to vždy dvanáct po obou stranách tedy celkem dvacet čtyři postav s individuálními rysy ve tvářích, než je uvedeno v textu Zjevení. Společenství korunovaných po obou stranách trůnu vzdává hold darujíc svou korunu směrem k Bohu, s výjimkou pěti postav dívajících se jiným směrem. Celá skupina starců sedí na dřevěných lavicích situovaných na oblacích, kolem níž se objevují hlavičky foukajících puttů. Polovinu listu dělí pás z oblak na spodní část s klidnou harmonickou krajinou, panoramatem přírody, hradeb města a horní část situovanou v otevřené nebeské bráně, kde se nabízí pak pohled na boží trůn. Spojnicí pozemského a nadpozemského je zde právě sv. Jan

Evangelista, který s pokorou argumentuje postavě po jeho levici ve které je podle Chadrabý⁷³ zosobněn sám císař Zikmund a kodex se sedmi pečeti jako říšská ústava, která má být kolegiem přítomných reformována. Mladý Albrecht se účastnil sněmu ve Wormsu v roce 1495, kde snahou císaře Maxmiliána I. bylo mimo jiné vytvoření právě nové reformy Říše.⁷⁴ V souladu s textem Apokalypsy se na této druhé figuře mladý Dürer i de facto podepsal skrze celé schéma zasazení skákajícího beránka do dveří. Beránek vztyčený na zadních nohou byl heraldickým znakem zlatnické rodiny Holperů, tedy rodiny z které pocházela Dürerova matka Barbara a dveře (brána na listu druhém) zase symbolem umělcova otce, který přišel z maďarského města Ajtos.⁷⁵

5. 5. Apokalyptičtí jezdci (Ap. 4, 1–8)

Na listě třetím [9] je zpodobněn dramatický výjev korespondující s textem Zjevení, kdy Apokalyptický beránek při lámání pečeti přivede na svět čtyři pohromy. Vprostřed listu se nacházejí již ne ve statické poloze čtyři bytosti lidského vzezření, kde napravo je stylizován muž na koni jako jediný s korunou na hlavě, držící napjatý luk se šípem, což představuje symbol morové nákazy, která jako rána z nebes udeří na lid.⁷⁶ Další jezdec je stylizován jako válečník, jelikož pod varkočem na hrudi je zřetelná na rukou vystupující kroužková košile a na botách implementovaný bodec. Onen jezdec třímá v pravé ruce velký jedenapůlruční meč a v pravé nejspíš otěže. Na hlavě je patrná uherská čepice vyšší šlechty, kterou s přispěním dalšího symbolu meče, tedy předmětem konajícím jak dobro, tak i zlo, lze interpretovat jako

⁷³ CHADRABA 1963, 34.

⁷⁴ STEJSKAL 1966 — Karel STEJSKAL: Nový výklad Dürerovy Apokalypsy. In: Umění XIV, 1966, 1–65.

⁷⁵ STEJSKAL 1966 — Karel STEJSKAL: Nový výklad Dürerovy Apokalypsy. In: Umění XIV, 1966, 1–65.

⁷⁶ Wölfflin 1920, 46.

válku.⁷⁷ Třetí ze čtveřice jezdců je pak postava oděná v honosný šat vyšší stavovské společnosti, stylizovaná do podoby kupce, držící pevně otěže v rukou a rovněž tak i váhy. Symbolika vah je zde přímo prezentována jako příchod bídy, hladu a nedostatku.⁷⁸ Rudolf Chadraba⁷⁹ hledá spojitost mezi paprsky v levém horním okraji směřující na váhy dodávající této figuře znamení slunečního hrdiny seslaného na zem, čili jistého germánského héra, který podle Chadraby bude váhami soudit a navozovat tak spravedlnost, kterou zastupuje v této figuře postava císaře Maxmiliána I., jako vedoucí osoba Wormského sněmu z roku 1495. Poslední figurou ze čtveřice je nejnižší zachycená postava vyzáblého jezdce spoře, až takřka nedostatečně oděného jezdce s neurčitě až šíleným výrazem ve tváři, držící v obou rukou vidle coby připomínku smrti stejně jako je často Smrt vyobrazená s atributem kosy, s tím rozdílem, že zde personifikovaná smrt na vyzáblé herce rovněž s nemilosrdným výrazem nikoliv „kosí“ zástupy smrtelníků, nýbrž „sklízí“. Pod herkou je pak situována bestie, symbolizující pekelnou tlamu, pojídající právě světskou postavu krále (nejspíše se jedná o francouzského krále Karla VIII.) a čekající na další nešťastníky. Zdůraznění dramatičnosti se zde Dürerovi podařilo díky jemné horizontální šrafuře, kdy postavy nabývají na plastičnosti. Před jezdci se kupí hromada těl očekávající konec svého bytí a nad jezdci ve šrafovaném průhledu na nebesích posel Páně, anděl žehnající a rovněž i zvěstující příchod jezdců na zemi.

⁷⁷ *Po polovině 15. století 1453 Osmané definitivně sjednotí svojí říši dobytím Konstantinopole a nadále je společná strategie držav, uznávající svrchovanou vládu sultána, zaměřená na expanzi směrem na západ Evropy. Do roku 1526 tak Osmané postupují systematicky k hranicím Uherského království, až jej na krátce téměř většinu plochy obsadí a prohlásí se zde, za autonomní vládce.*

⁷⁸ BECKER 2002, 314.

⁷⁹ CHADRABA 1963, 38.

5. 6. Otevření šesté pečeti (Ap. 4, 9–17)

Na listě čtvrtém [10] se setkáváme s dvojím dělením prostoru pomocí dvou diagonál, uprostřed listu se křížících a rozdělujících tak list této čtvrté figury na čtyři samostatně významová pole. Zachycení lidských utrpení po rozlomení páté pečeti je zde prezentováno dopadajícími hořícími hvězdami⁸⁰ na hlavu každého člověka, bez ohledu na jeho společenské postavení.⁸¹ Horní významové pole ohraničené rozvilinou oblak zobrazuje boží oltář – mensu, na níž bytosti nebeské odívají do bílých rouch duše mrtvých nalézající se pod oltářem. Spodní část zobrazuje útrapy nešťastníků lomící rukama, na které dopadá beránkův hněv po vzoru starší schematické zvyklosti hierarchicky⁸² rozdělené na pravou stranu – klér a vládce a na levou stranu - lid. Vpravo rozeznáváme krčící se postavu krále s královnou v skrumáži postav od papeže Chadrabou⁸³ identifikovaným coby Alexandra VI. až po klerika. Ve skalách pak rozeznáváme portrét muže s vousem a po diagonále ke spodní hraně listu pak muže v turbanu snažícího se zabalit do pláště. Po stranách je pak ve dvou polích znázorněno Slunce a Měsíc, poprvé od začátku všech listů se zde objevuje takto přímo vyjádřený sluneční kult v podobě mračící se tváře s paprsky. Práce s kontrastem šrafování horizontálních čar se na motivu pádu nebeských těles uplatňuje v tendenci vyjádření dramatičnosti beránkoví síly.

⁸⁰ Ap. 4, 13: „*A hvězdy nebeské padaly na zemi, podobně jako dřevo fíkové smítá ze sebe ovoce své, když od velkého větru kláceno bývá.*“

⁸¹ HÁJKOVÁ 1993, 71.

⁸² Ap. VI, 15: „*A králové země i knížata i bohatí a úředníci a mocný i každý služebník i všeliký svobodný skryli se v jeskyních a skalách hor.*“

⁸³ CHADRABA 1963, 89.

5. 7. Vyvolení před stromem života (Ap. 7, 1–8)

Na pátém listě [11] přestává oproti předchozím dvěma listům dominovat dramatické pojetí dřevořezů v kontextu textu Zjevení. Čtveřice andělů oděná do zvlněného, volně splývaného roucha stojí okolo stromu života, třímající v rukou meče a upírají pohled kamsi mimo celý děj na nebe. Andělé stojí na čtyřech světových stranách a tomu odpovídá i čtveřice puttů foukající vítr na šrafovaném nebi, na které andělé pohlíží⁸⁴. Andělé střežící „strom života“ představují zároveň „větrnou růžici“ tím, že udržují klid a krotí „větry zemské“.⁸⁵ U anděla v kontrapostu napravo držící meč v pravé ruce je fyziognomie tváře totožná, jako je to u listu s Jezdci Apokalypsy. Anděl napravo s kalichem v levé ruce kreslí kříže na čela 144 000 vyvolených z izraelského pokolení (Juda, Ruben, Gád, Asser, Neftalím, Mannasses, Simeon, Lévi, Izachar, Zabulon, Jozef a Benjamin) a nad scénou se ve vzduchu volně vznáší žehnající postava anděla nesoucí na rameni antonínský kříž.⁸⁶ V komparzu klečící a čekající postavy na přijetí kříže není podobností s individualizovanými protagonisty, ztvárněnými na předchozích listech Dürerova cyklu. Scénu doplňuje neutrální panorama krajiny a města s vyčnívajícími věžemi. Zklidnění celého cyklu je zde nejvíce patrné, znamení křížů, která se v chiliastických dobách, objevovala velmi často, svědčí i Dürerova dochovaná poznámka v deníku k roku 1503:⁸⁷

„Na mnoho lidí tehdy padly kříže, zejména na děti. Mezi nimi jsem viděl jeden, který jsem potom nakreslil. Ten kříž padl na Eyrerovou služku, toho Eyrera, co bydlel v zadní části Pirkheimova domu. Padl jí na košili, na lněný

⁸⁴ Ap. 7, 1: „Potom pak viděl jsem čtyři anděly, stojící na čtyřech úhlech země, držících čtyři větry zemské, aby nevál vítr na zemi, ani na moře, ani žádný strom.“

⁸⁵ STEJSKAL 1966, 1–65

⁸⁶ ROYT 2007, 140.

⁸⁷ HÁJKOVÁ 1993, 71.

šat, a ona se velmi polekala. Plakala a naříkala, neboť se bála, že musí umřít.“⁸⁸

Svatý Jan Evangelista je s křížem na čele přítomen v pravém dolním rohu v motlitební poloze s tváří upřenou na čtveřici andělů. Ti působí poněkud staticky oproti horní části, kde je děj vyjádřen naplno dujícími větry, až na horního levého anděla držícího štít a meč v náprahu, chránící tak plody „stromu života“. Čtyři andělé jsou synonymem pro čtyři evangelisty (Ez 1, 5–23), kteří se pak promění ve čtyři anděly trestající lidstvo (List VII.), a svrhující z nebes draka (List X). Anděl v popředí je opět individualizován jako císař Maxmilián I.

5. 8. Pták Běda (Ap. 8, 1–13; 9, 1–12)

Na šestém listu [12] se znovu objevuje Bůh oděný ve zřasené roucho, darující dvěma andělům nebeské pozouny. Pod Bohem Otcem je znázorněn anděl držící nádobku s doutnajícím kadidlem stojící za gotickou mensou, přes kterou je přehozený závěs a hází na zemi oheň z kadidelnice. Kolem této skupiny se na šrafovaném pozadí objevují andělé troubící na hudební nástroje. Tři z andělů již zatroubili na pozouny a tím ohlásili tři pohromy, které byly uvrženy na zem a na moře – krupobití a oheň smíšený s krví, velká hora dštící oheň, a hvězda zvaná Pelyněk.⁸⁹ Po stranách dvou andělů troubících na pozouny uprostřed celé scenerie se opět objevuje kosmologický rámec Dürerova cyklu Slunce a Měsíc nesoucí lidské tváře v nešťastném výrazu. Ústředním motivem celého listu je letící orl, jenž volá: We, Be, Be a podle textu Zjevení se tento orl nasytil těly mocných a bohatých. Krajinu pod oblaky, na níž trůní Bůh s anděly hrajícími na nebeské nástroje, se rozprostírá

⁸⁸ CHADRABA 1963, 153.

⁸⁹ HÁJKOVÁ 1993, 71.

řeka s loděmi a dvěma topícími se postavami. Podle Rudolfa Chadraby⁹⁰ je pták symbolem Říše a ve dvou topících se postavách v sirném poli vidí falešného proroka (Domicián) a würzburgského biskupa. Pod letícím orlem nalevo jsou znázorněny dvě lidské ruce drtící horu, kterážto vybuchuje v expresivní detonaci, čímž zvedá hladinu vody a potápí tak loďky na ní se plavící. Anděl vpravo od letícího orla svým troubením svaluje na zemi oheň a síru, která ničí město v dálce a rozpoutává na zemi požár. Studně v levém dolním rohu je studní života, nikoliv však onou studnicí života, alegorií spásné Kristovy síly, ze které pijí zvířata,⁹¹ ale přímo studní života – spojnicí kosmického s pozemským, kdy země a voda se mění po zásahu Pelyňkem v oheň a spolu s větrem tak tvoří čtyři základní živly. Při zvuku čtvrtého pozounu ztratí Slunce, Měsíc a hvězdy třetinu svojí světelnosti a věčné šero padne na zemi. Při zvuku pátého pozounu se otevře studna propastí, která vypustí roje kobylek ničící nikoliv rostlinstvo, nýbrž lid co nemá na tváři znamení od andělů. K andělu, co drží pozoun a dívá se směrem na zem, tak promlouvají hlasy od rohů oltáře, aby na něj zatroubil a vypustil tak na lid čtyři anděly, kteří značili pokolení izraelskému na čela kříže, kteří budou hubit lid zbylý.

5. 9. Pobití třetiny lidstva (Ap. 9, 13–21)

Na sedmém listu [13] se kompozice člení na dvě roviny s podobně dramatickou scénérií, jak tomu bylo u předchozí šesté figury. Sedmý list Apokalypsy je obrazným znázorněním „božího soudu“ s chiliastickým očekáváním příchodu nového času. Svět pozemský je oddělen horizontální šrafurou od nebeské části, kde ústřední motiv nese anděl troubící na pozoun a

⁹⁰ CHADRABA 1963, 38.

⁹¹ BECKER 2002, 281.

osvobozující tak svázané anděly na zemi. Tento anděl se jako jediný v celém cyklu výrazně odlišuje od ostatních tím, že na svém rouchu navíc nese i rochetu. Za ním se opět nachází vegetativně, v intenzích pozdního středověku kresebně propracovanou mensu, na které spatřujeme čtyři hlavy větrů (andělů/evangelistů) promlouvající na anděla soud nad lidem přeživším. Bůh je zde rovněž přítomen v světelném kruhovém poli za oltářem v plášti sepnutým na hrudi, držící v rukou čtyři pozouny, ovládající tak čtveřici andělů na zemi. Spolu s Bohem Otcem a hrajícím andělem se po pravici Páně vznáší další anděl v motlitební póze a sestupuje směrem k mense. Pod tímto výjevem jsou uvedeni jezdcí na nestvůrách s těly koní a hlavami lvů chrlicích oheň ze svých chřtánů, které Dürer znázornil jako parafrázi na kobylky vypuštěných při zaznění nebeského pozounu. Na spodní, pozemské části celého listu se ukazuje hrůzná, až drastická scéna vraždění lidí zastávající všechna možná společenská postavení krále, ni papeže nevyjímaje. Andělé vraždí lid na všech světových stranách, kdy nejvýznamnější anděl v pravém dolním rohu se právě chystá setnout hlavu papeži a králi ležícím v úděsu na zemi v prachu. Pod králem i papežem vidíme již mrtvá těla biskupů, rytířů, měšťanů i prostých mužů a žen. Andělé, odění v roucha (přepásaná cingulem) halící jim celá těla až po chodidla, na nichž se prvně objevují jednoduché topánky, třímají v rukou dvoubřité jedenapůlruční meče – symbol spravedlnosti. Výjimkou je však zde anděl vpravo nad spodním andělem, který poprvé v celém cyklu u andělů drží unikátní jednobřitý meč orientálního typu s trojosou hlavicí, která nekoresponduje s žádným podobným ikonografickým prvkem Apokalypsy. Za čtveřicí mstících se andělů je opět vidět žánrově laděná klidná, až poněkud do extrému polarizující ve své klidnosti krajina s panoramatickým znázorněním města obklopeného sady a vinicemi. Nebeské kohorty jezdců sjíždějící na zem pomáhat v díle čtyř andělů jsou odění v drahá, plnoplátová brnění s turnajovými přilbami typickými pro šermířská klání, jež by mohl mladý

Dürer ve své době odpozorovat.⁹² V postavách krčících na pravém dolním rohu můžeme podle Stejskala a Chadraby⁹³ vidět nenáviděného papeže Alexandra IV., s postavou francouzského krále Karla VIII. Dále pak, což vrhá opět jiné světlo na celou problematiku jisté programovosti Apokalypsa je hypotéza, že anděl v pravém dolním rohu vraždící papeže a krále je ten samý anděl na třetím a na následném osmém listě, a že se jedná tedy o císaře Maxmiliána I., coby spravedlivého válečníka, který zjedná ve světě vzniku Apokalypsy pořádek a spravedlnost.⁹⁴ Rovněž shodná tvář tohoto anděla se objevuje na dalším osmém listě, kde je znárodněna podobná tvář. Dále lze tuto postavu interpretovat v pozici diagonály směrem na Slunce u šestého listu, kde by tento anděl (Maxmilián I.) představoval slunce – světlo hubící tmu, zlo zosobněné právě Alexandrem IV.

5. 10. Silný anděl (Ap. 10, 1–11)

Na osmém listě [14] je zpodobněn anděl zahalený v oblacích s hlavou ve slunečním kotouči, tedy hlavou sluncem, gestem ruky ukazující na nebe a podávající v levici rozevřené evangelium sv. Janu Evangelisty, který pod andělem klečí po diagonále vedené od levého horního rohu přes nataženou pravou ruku. Anděl v kotouči podává Sv. Janu Evangelistovi knihu, aby jí pozřel, ukazujíc na nebeský oltář, aby bylo svatému Janu vyjeveno, co se stane po zatroubení sedmého pozounu.⁹⁵ Ten s pohledem upřeným na tvář andělovu uposlechnul a takřka nasává celý kodex do svého těla. Anděl nemá lidské tělo,

⁹² Albrecht Dürer byl zaujat šermířstvím natolik, že vytvořil kresebnou studii po vzoru starších šermířských knih (fecht buch), znázorňující typologii šermířských pozic a i zbraní pro boj používaných.

⁹³ srov: STEJSKAL 1966 — Karel STEJSKAL: Nový výklad Dürerovy Apokalypsy. In: Umění XIV, 1966, 1–65 a CHADRABA 1963 — Rudolf CHADRABA: Albrecht Dürer. Praha 1963, 38.

⁹⁴ Stejná podobnost je však patrná i u anděla na desátém listě a čtrnáctém listě.

⁹⁵ HÁJKOVÁ 1993, 72.

nýbrž jen jakousi mlhovinu a záři, z které se ční dva prasklé sloupy dotýkající se vody a země zároveň tímto spojuje Dürer kosmologický exaktní nebeský element vzduchu s pozemskou vodou a zemí. Svatý Jan Evangelista je zde prezentován v kleče oblečen opět v zřasený plášť, jako u předešlých listech, jen s tím rozdílem, že nyní jsou s ním přítomny i další předměty, které u předchozích listů chyběly.⁹⁶ Sv. Jan klečí a u jeho nohou se nalézá rozevřená kniha s částečně popsanými stránkami vedle knihy je položen kalamář koženým páskem připojeným k pouzdru na psací pomůcky, které se zde dvě rovněž nalézají a to hned vedle rozepsané knihy. Napravo od sv. Jana Evangelisty se rozprostírá kamenitá skála, za níž se tyčí masivní stromoví. K lesu směrem po naznačené diagonále přilétá bezruký posel Páně. Význam tohoto detailu je nejspíš marginální, neboť se může jednat o chybu tisku, nebo samotného autora. Na počátku diagonály se nachází ve slunečním kotouči vegetativně zdobená, gotická mensa, kde se modlí čtyři malí andílci, symbolizované čtyřmi evangelisty. Protiklad dramatickému výjevu je pak naprosto klidná hladina moře, na kterém jakoby v žánrové poloze plují dvě lodě směrem k horizontu, muž s pramicí se odpichuje ode dna, dvě labutě a vodní monstrum (delfín), které patří do každého moře ve středověké fantazii o bestiích na neznámém prostředí, tedy moři. Anděl uprostřed bývá nazýván „Silným andělem“, který má opět shodné rysy tváře jako u III. a V. a VII. listu. Stejskal⁹⁷ prezentuje ikonografii labutí a delfína v nepřímém vztahu k textu Apokalypsy jako renesanční námět, čerpaný z antické mytologie, kdy právě labut⁹⁸ a delfín⁹⁹ jsou atributy antického boha Slunce Apollona. Chadraba¹⁰⁰ navazuje na Panofského, že právě osmý list je představením Silného anděla, co

⁹⁶ *Vyjma titulního listu Apocalipsis cum figuris dodaného v druhé vydání Apokalypsy z roku 1511.*

⁹⁷ STEJSKAL 1966 1–65

⁹⁸ BECKER 2002, 281.

⁹⁹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 151

¹⁰⁰ CHADRABA 1963, 89.

„řve jako lev“. Tedy slunce se lví hřívou, nápadně podobné řádu zlatého rouna, které má Maxmilián zavěšený na krku a které pochází (rouno) podle bájí z Kolchidy, kam se plavil Jáson na lodi Argo, kterou můžeme sledovat na moři směřující za horizont.¹⁰¹

5. 11. Žena sluncem oděná (Ap. 12, 1–6; 13–18)

Na liště devátém [15] můžeme spatřovat výjev tří paralelních scén. Napravo je prezentované sedmihlavé monstrum s dlouhým ocasem tyčícím se směřujícím ke hvězdám a propojujícím tak kosmos s peklem, odkud přichází, plivaje na sem oheň. Monstrum má čtvero noh a deset¹⁰² rohů, které symbolicky do své podstaty zahrnuje část pozitivní a část negativní (Mt 25,1–13). Současně tvoří tak harmonii, kdy zlo je absence dobra. Na rohách jsou nasazeny detailně vyvedené královské koruny, jak tomu je i ostatních korun a svícňů. Nalevo se objevuje Apokalyptická žena¹⁰³, která by se zdála podobná Assumptě, ale ikonograficky se liší tím, je korunována dvanácti hvězdami namísto sedmi a je zde prezentována s křídly, což se v znázornění Assumpty - Panny Marii neobjevuje. Apokalyptická žena je oblečená v roucho přepásané cingulem, majíc přes hlavu roušku, z níž se valí husté kadeře dlouhých kudrnatých vlasů až po pás. Postava je oděná Sluncem v esovitém prohnutí, stojící v opět mírném kontrapostu, kdy pohled upírá na pekelné monstrum, s křídly sklopenými se modlí za záchranu své duše a svého brzy se narodivšího dítěte, které má spravovat všechny národy světa prutem železným (Ap. 12, 1–6). Žena je stíhaná monstrem pekelným, které je satanášem, jenž čeká, až pohltné narodivšího se mesiáše. Apokalyptická žena porodí své dítě

¹⁰¹ STEJSKAL 1966, 1–65.

¹⁰² ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 16.

¹⁰³ srov: Jan ROYT: Apokalyptická žena. In: Slovník biblické ikonografie. 2007, 190. s Jan ROYT: Panna v slunci oděná. In: Slovník biblické ikonografie. 2007, 140.

před bestií a to je díky dvěma drobným andělům přivedeno před Boha Otce. Sedmihlavá bestie plive v textu Zjevení na poušti po prchající Apokalyptické ženě vodu a snaží se jí tak zahubit, ale ta díky pomoci z nebes uniká, a tak se drak obrátí na Anděly (Michael) s kterými jde bojovat. Nad touto scénérií se z oblak a hvězd dokola prohlubuje prostor, který je plný světla, odkud Apokalyptické ženě žehná Bůh smířlivým gestem. Bůh je opět oblečen jako na šestém listu v plášť, spásaný na hrudi. Výraz tváře i celkové rozpoložení působí jako klidné až melancholické. Po obvodu pásu z hvězd a oblak se objevují tři malí andělé, kteří pomáhají dítěti k Bohu Otci, jenž mu žehná. Celou scénérii sleduje modlící se anděl v kontemplativní poloze vedle Boha po pravici.

5. 12. Boj Archanděla Michaela s drakem (Ap. 12, 7–12)

Na desátém listě [16] Apokalypsy se objevuje satanáš vtělený do draka Temnoty v doprovodu svých pekelných pomocníků, který svým tělem chce zatemnit nebe. Proti němu se v doprovodu čtyř andělů postavil sám Archanděl Michael držící kopí osudu, který zasazuje Dáblu smrtelnou ránu do hrudi. List je tak dělen na dvě horizontálně členěná pole, kde na spodním poli je znázorněný svět pozemský v klidném žánrovém panorámatu postihujícím průhled do krajiny s městem, otevřenou bránou (list II. a XIV.), zátokou s plujícími dvěma loděmi v dáli s načrtnutými skalami. Ve šrafovaném poli Dürer spodobňuje pět pekelných bytostí, které prohrávají souboj s anděly. Archanděl Michael stojí na draku v esovité poloze, opíraje se o pěchotní kopí opatřené dvěma háčky. Prosté roucho je v pasu spoutané provazem (cingulem) a stínované horizontální i vertikální šrafurou postihující hloubku zalomení látky obepínající tělo Archanděla. Mohutná orlí křídla prostředního anděla zastihují své tři pomocníky. Oba soupeřící, tedy Dábel i Archanděl upírají

pohled kamsi mimo celý děj, kdežto tři zbylí andělé a menší ďáblové sledují své protivníky. Anděl vlevo po Archandělově pravici je znázorněn v náprahu svým jedenapůlručním mečem kryjící se konkávním pěchotním štítem s bodcem, zdobeným trojlaločnými obrazci (jeptiškami) po celém obvodu štítu. Pohledem směřuje na anděla opásaného na hrudi biskupským palliem z beránčích kůží, na hrudi kříženým, držící v rukou napjatý luk mířící na hlavu bestie. Oproti zbytku nebeského poselstva se Dürer snažil u tohoto anděla co nejvíce postihnout detail ve výzbroji, kterou zde prezentuje kroužkovou zbrojí, pletivem vystupujícím zpod bílého roucha na předloktí chráněném zdobeném loketním pancířem. Navíc jako jediný má na čele nasazenou čelenku, či diadém s perlami uprostřed tvořící kříž z čtyř perel. Nad tímto andělem je v jemné horizontální šrafuře vyveden poslední ze čtveřice andělů, který sleduje baziliška na útěku před smrtí z rukou andělů. Bazilišek pohlíží na andělův konvexně konkávní štít trojúhelníkovitého tvaru spodobňující božskou Trojici a se slunečnicí¹⁰⁴, které je v křesťanské ikonografii symbolem lásky k Bohu a molitby. Chadraba¹⁰⁵ připodobňuje tuto slunečnici k nepřemožitelnému Slunci květině Apollóna, kterého zde vidí uprostřed Maxmiliána I. krotícího zlo paralelně jako Apollón, který přemohl draka Pythóna a svrhl jej do propasti. Poražený Ďábel se vrátil na zem škodit lidem, protože věděl, že se jeho čas krátí a proto ztrpčuje život na souši a na vodě (Ap. 11, 12).

¹⁰⁴ BECKER 2002, 270.

¹⁰⁵ CHADRABA 1963, 42.

5. 13. Dvě šelmy (Ap. 13 a 14, 14–18)

Na listě jedenáctém [17] se kompozice dělí opět na dvě významové vrstvy vzájemně propojených na horní představující nebeskou sféru a na dolní představující pozemskou sféru, na níž řadí nyní silnější Ďábel. Ďábel zoomorfně představený do podoby sedmihlavé bestie vycházející z moře nese na svých deseti rohách již ne sedm, ale deset korun na důkaz své nové síly¹⁰⁶, v doprovodu druhé šelmy majíc tělo jako medvěd, hlavu lvu podobné se čtyřmi rohy, vycházející naproti zástupu a káže, aby se klanili sedmihlavé bestii (Ďáblu), a aby jemu vyhotovili modlu, ke které se budou modlit¹⁰⁷. Šelma vychází v dešti a sleduje zástup oddělených od zbytku skupiny, kde klečí sedm postav od kupce, přes Turka, krále a biskupa. Oproti apostatům se tísni dav polekaně se tvářících lidí sledující posla s helmou s labutí na hlavě, který se je snaží zastavit. Mezi zástupem nacházíme symetrickou bylinu podobnou pelyňku¹⁰⁸, který má znázorňovat utrpení dostávající se přeživším, kteří jsou ve finále před vysvobozením takto zkoušeni Ďáblem a jeho šelmou. Protože nesčetně mnoho tváří a podob má zlo, jež zkouší lidstvo od počátků věků.¹⁰⁹ Nad pásem tvořeným oblaky, je ve středu záře v duhovém kruhu posazen Bůh s korunou na hlavě s bohatě zdobeným pluvíálem ve středu spojeným trojosou sponou, odkazující na Trojjedinnost a držící v rukou srp. Srp znázorňuje dobu, kdy nadešla chvíle, jež má být úroda podžata nebeským vládcem, a kdy mají pravověrní přijít v brány nebeské. Anděl po pravici Boha hledí a volá na anděla po boží levici, který rovněž drží srp v ruce, aby odložil svůj srp a posbíral hrozny zralé a přivedl je k nebeské sféře. Tím přichází

¹⁰⁶ HÁJKOVÁ 1993, 72.

¹⁰⁷ *parafráze na Knihy Mojžíšovy: Příběh o zlatém teletu. (Ex. 32, 1–6).*

¹⁰⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 16.

¹⁰⁹ HÁJKOVÁ 1993, 72.

vysvobození pro přeživší na světě, kteří se nerouhali a toužili po vykoupení ze svých hříchů.¹¹⁰ Před tímto obrazem spatřujeme nad poslední hlavou Ďábla letícího anděla držícího antonínský kříž, majíc v ruce napřažený meč, aby usekl jednu z hlav šelmy. V textu Zjevení posel hlavu usekne, avšak ta vzápětí hned doroste, jak je tomu u mytologického monstra – Hydry, které po každé uťaté hlavě narostly hlavy dvě.¹¹¹

5. 14. Sto čtyřicet a čtyři tisíce vysvobozených (Ap. 14, 1–5)

Na listu dvanáctém [18] můžeme hledat podobnou kompozici jako na předešlém listu druhém¹¹² v zpodobnění postav dvaceti čtyř starců, kteří se klaní a vzdávají hold apokalyptickému Božímu Beránkovi, jež je zasazen do středu prostoru, umocněného odstupujícím šrafováním na důkaz záře vycházející z Boží podstaty. Apokalyptický beránek se sedmi rohy a sedmero očima drží v předních končetinách prapor s křížem a vlajkou, atributem, který se objevuje u Krista vykupitele vstupujícího do předpekli. Z hrudi Beránka tříští krev, kterou zachycuje prelát s korunou na hlavě do grálu, prostého kalichu bez výzdoby. Beránek je v doprovodu čtyř zoomorfne pojatých evangelistů, bytostí nesoucích po celém těle oči shlížející na přímou eucharistii. Spojení Těla a Krve je zde prezentováno právě mísením Krve v kalichu a Těla – Beránka, vykupujícího sto čtyřicet čtyři tisíce vyvolených, kteří se nezřekli Boha pro Ďábla. Dav v bílých rouchách, držící v ruce palmové ratolesti jako odznaky svého mučednictví a tvořící střední část listu a vzhlíží na tělo apokalyptického beránka. Pod davem obklopeným dvaadvaceti starci

¹¹⁰ Ap. 14, 18: „Opět vyšel jiný anděl z oltáře, kterýž měl moc nad ohně, a volal křikem velikým na toho, kterýž měl srp ostrý, řka: Pust' srp svůj ostrý a sběr hrozny vinice zemské; neboť jsou uzráli hroznové její.“

¹¹¹ STEJSKAL 1966, 1–65.

¹¹² srov: CHADRABA 1963, 42 a ¹¹² STEJSKAL 1966 — Karel STEJSKAL: Nový výklad Dürerovy Apokalypsy. In: Umění XIV, 1966, 1–65.

s korunami vidíme Svatého Jana Evangelistu, jak klečí na skále a je přítomen ve dvou sférách – zemské a nebeské, kterému se svěřuje jeden ze starců, sledován andělem po Janově pravici. Pod svatým Janem Evangelistou je přítomná po obou stranách krajina, kde průhled do krajiny znázorňuje klidné město, nad ním se snáší temnota umocněná horizontálním šrafováním. Stejskal¹¹³ vychází z Chadrabovy atribuce, že svatý Jan Evangelista zde stejně jako na II. listu rozmlouvá s císařem Zikmundem¹¹⁴. Inovátorstvím v Dürerově dřevořezu je i fakt, že na příkladu tohoto listu se setkáváme s prezentací nikoliv idealizovaných portrétů, nýbrž typizovaných o stafáž je nadána individuálními rysy vztaženými tvoří individuální rysy uplatněné na konkrétní osoby, co už předtím se objevilo u Martina Schongauera v mědirytu.

5. 15. Nevěstka Babylonská (Ap. 17–19)

Na třináctém listu [19] se setkává složité kompoziční členění motivů postihující obsah tří kapitol. Ve spodní polovině dřevořezu na pravé straně je znázorněna babylonská nevěstka s korunou na hlavě držící v ruku detailně propracovaný mohutný zlatý kalich plný hrůzy a nejistoty, na němž ční královská koruna.¹¹⁵ Žena sedí šikmo na hřbetě monstra mající sedm různorodých hlav dohromady s deseti rohy. Sedm hlav monstra podle Dvořáka¹¹⁶ představuje sedm pahorků Říma a deset rohů deset králů, kteří mu vládli a dali své srdce nevěstce oblečené v přepychový šat, zdobený perlami a zlatým knoflíkem se vypínají plameny a město v dálce, ze kterého ční mohutný dým až do nebes. Před nestvůrou se tlačí mnoho postav, ve kterých můžeme

¹¹³ STEJSKAL 1966, 1–65.

¹¹⁴ Chadraba dodává (str.95) že Zikmund se stal v Německu postavou legendární, neboť právě jemu byl přiřítán program říšské reformy, a opírá svou identifikaci s Dürerovým portrétem císaře z roku 1512. viz STEJSKAL 1966, 8.

¹¹⁵ WAETZOLDT 1943, 32.

¹¹⁶ DVOŘÁK 1924, 71.

rozeznávat individuální rysy ve tváři. Tato personifikace představuje podle Dvořáka umělecké ohlášení reformace, podle něhož nevěstka zosobňuje papežský Řím. Postava k divákovi otočená zády zde prezentuje renesanční manýru kladení zády k divákovi postavenou osobu. Tento muž má na sobě drahocenné roucho s hermelínem kolem ramen, na kterém je zavěšen řetěz a na hlavě nese turban, což poukazuje na jeho orientální původ. Muž v turbanu je uveden jako falešný prorok (Domicián viz Mučení Svatého Jana Evangelisty).¹¹⁷ Tím roste rostlina podobná pelyňku, jak tomu bylo už i u předchozího jedenáctého listu. Tak i zde má pelyněk symbolizovat hořkost a svízele pojící se s přijetím Babylonské nevěstky. Za dvojicí mužů, kteří nevěřičně sledují scénérii ve směru pohledu muže v turbanu, se choulí v modlitbě mnich. Za mnišskou postavou rozeznáváme v davu mladý manželský pár, za nímž se tísní dav blíže nespecifikovatelných postav. Po diagonále z levého horního rohu směrem do pravého dolního rohu k nevěstce, se řítí nebeské vojsko v čele s Kristem jako vítězným rytířem¹¹⁸ v plátové zbroji, ve kterém Stejskal¹¹⁹ vidí spolu s Chadrabou českého krále Přemysla Otakara II. Nad celou scénérií se z nebe snášejí dva andělé, kde blíže k dolní scénérii drží anděl kámen „jak žernov veliký“ který svrhl do moře, jak je psáno ve Zjevení a za ním druhý anděl ukazuje na hořící město – Babylón a zvěstuje jeho pád. Celý obraz je složitě konstruovaný, ale východiskem je z textu jasné vítězství nad Antikristem, který přišel na zemi a počátek tisícileté říše ve které už není oddělen svět pozemský od nebeského vzniklý po prvotním hříchu v rajské zahradě.

¹¹⁷ HÁJKOVÁ 1993, 73.

¹¹⁸ DVOŘÁK 1924, 72.

¹¹⁹ STEJSKAL 1966, 1–65.

5. 16. Nový Jeruzalém (Ap. 20, 1–3; 21, 10–27)

Poslední list [20] celého cyklu je rozdělen pomocí diagonály z levého dolního rohu k pravému hornímu rohu oddělující tak ústřední motiv zamknutí Antikrista do podzemí archandělem Michaellem od pohledu na nový Jeruzalém, městu obklopenému hradbami s otevřenou bránou, ve které stojí anděl. Archanděl stojí na cestě a drží v rukou svazek klíčů, kterým uzavírá rohatou podobu Dávla do podsvětí. O kousek výš na pahorku stojí dvě postavy. Anděl s roztaženými křídly ukazuje na nový Jeruzalém a pohlíží na Svatého Jana Evangelistu, který se s rukama sepjatýma modlí. Město však zdaleka nezáří zlatem, drahými kameny a krásou, ale spíš to připomíná středověké německé město, jež trpělo pod tíhou dobývání, což je patrné na věži u brány. Závěr je zde prezentovaný poněkud tendenčně v kontrastu s touto grafikou. Na zem sestoupilo město světla nový Jeruzalém, v němž nebude protikladů město nápadně podobné Norimberku a anděl podobný Maxmiliánu (Slunci) vítězí nad vším zlem.¹²⁰ Některé detaily Dürer vynechal – není zde řeka živé vody, vycházející zpoza Božího trůnu, ani strom života. Tyto detaily padly za obět při autentizaci městské veduty znázorňující nejspíš město Norimberk.

¹²⁰ CHADRABA 1963, 42.

6. Skorina a Bible ruská

Doc. PhDr. Petr Voit, CSc ve svém článku nazvaném: *Výtvarná složka Skorinovy Bible ruské jako součást české knižní grafiky*¹²¹ představuje Franciska Heorhije Skorinu (Skoryna, 1486/90 – před 1541) běloruského lékaře, překladatele, humanistu, katolíka a vydavatele ruské Bible přeložené do církevní slovanštiny, tištěné naposledy v našem prostředí cyrilicí (obnova až počátkem 19. stol), v české literatuře jako opomíjený faktor na utváření knižní kultury v jagellonských Čechách. Příchod Skoriny do Prahy není stoprocentně podložený prameny. Usuzuje se, že by se Skorina měl dostat do Prahy spolu s odborníkem na slévání písma – cyrilicí někdy na konci roku 1515, kdy se Skorina oddělil od delegace polského krále Zikmunda I. putující tou dobou z vídeňského kongresu. Na podzim roku 1517 si Skorina pronajmul dílnu na Starém Městě a nechává slévat tiskové písmo do matric původem pravděpodobně z Německa. Spolupracují zde i dva řemeslníci podle profese: kreslíř a řezáč. Díky migraci pracovníků se v začínajících dílnách projevuje kolísání kvality zpracování grafik u Skorinových děl. Dílna před Skorinou byla založena už v roce 1488¹²² Tiskařem Pražské bible a díky soudobým hypotézám sloužila tato dílna jako centrum pro pražské tiskaře, a to i židovské, kteří zde pracovali v nájmu. Důležitou osobností před příchodem Skoriny do Prahy byl pražský staroměstský utrakvista, kramář a donátor Severin. Dílnu vybavuje nutným vybavením počínaje tiskařským lisem, sazečskými kasami

¹²¹ VOIT 2014 — Petr VOIT: Výtvarná složka Skorinovy Bible ruské jako součást české knižní grafiky. In: Umění. (v tisku). Praha, 2014, 1.

¹²² V Praze fungovaly před koncem 15. stol tři tiskárny s anonymními představiteli. Odborná literatura pro zjednodušení pracuje s pojmy: Tiskař Žaltáře (1487) z Prahy v roce 1989 odchází a provozuje knihtisk v Kutné Hoře. Tiskař Pražské Bible (1488 – 1517) a Tiskař Korandy (1493 – 1497)

nebo stoly na vyřazování sazby apod. Severinovi se podařilo upevnit prestiž pražské dílny a dílna vydělávala. Konkurencí jeho dílny byl ale import knižního zboží z Krakova, kde působil tou dobou německý kupec Johann Heller a rovněž také německo-italská produkce. Běloruský humanista a katolík Skorina se v Praze nezdržel příliš dlouho. V prosinci roku 1519 se objevuje poslední datovaná starozákonní kniha, následně je se Skorinou zrušena nájemná smlouva, díky změně majitele nemovitosti na Severinova syna, který se věnuje tisku a snad i díky nedostatku kapitálu je nucen dílnu uzavřít. Skorina stihl v Praze vydat za svou dvouletou existenci na dvacet tři dílčích knih Bible ruské, opatřené 38 grafikami, z čehož jsou na dvě třetiny celostránkové dřevořezy. Při studiu oněch grafik s převážně starozákonními náměty, se ukázala blízká spojitost [21] s výjevem trůnícího Pána s třemi tvářemi, obklopeného zástupem putů, pod nimi je vyveden souboj tří andělů s pekelnými tvory.

Při studiu Dürerovy Apokalypsy bylo namístě rozeznat podobnost s desátou figurou [16] Dürerova díla vydaného poprvé v roce 1498. Je zřejmé, že buď sám Skorina se díky stykům přes Norimberk dostává k Dürerově dílu. Nutno předestřít, že by u osobnosti takového formátu, jakým tento humanista byl, se dá předpokládat, že se pohyboval jistý čas na dvoře římského císaře Maxmiliána I. a tudíž i v okruhu samotného Dürera, který umírá roku 1528. Tedy ještě před jeho poslední cestou do Nizozemí. Může se pouze zatím spekulovat¹²³, do jaké míry měl zásadní význam vliv a přínos Dürer na podobu další knižní ilustrace na Bílé Rusi. V ilustračním cyklu Bible ruské Voit objevil tytéž postavy se silnou individualizací v portrétu.

¹²³ Touto cestou by se dalo popřípadě rovněž jít, kde by se mohlo zjistit, zdali mohly styky u dvora císaře říše římské umožnit setkání těchto obou osob, či nikoliv. Každopádně se toto téma v tuzemské historiografii zatím neotevívá.

6. 1. Skorinova Bible obsahující námět z desátého listu Apokalypsy

Srovnání díla Dürerova [16] a Skoriny [21], díky čemuž lze uvažovat, že Skorina musel znát dílo Dürera a zakomponovat jej do své práce, čímž Albrecht Dürer ovlivňuje grafickou podobu ruské Bible z roku 1519.

Desátý list Apokalypsy u Dürera zobrazuje boj archanděla Michaela s drakem, obklopeného další trojicí andělů (viz dřívější ikonografický popis) stejně tak vidíme u Skorinovy Bible podobný, ne-li totožný motiv. Na rozdíl od Dürerovi kompozice, kde jsou v kompozici vyvedeni čtyři zápasící andělé, jsou v ruské Bibli pod Bohem s třemi tvářemi, obletovaném okřídlenými obličejí, jen tři postavy a není zde vidět ani spodní průhled do krajiny jako na desátém listu Apokalypsy.

Budu se nyní systematicky věnovat detailnímu srovnání tří postav z obou námětů. Archanděl Michael je v obou případech hlavní postavou celého děje. V rukou drží dlouhé kopí, které zasazuje smrtelnou ránu Ďáblu v podobě draka. Dürerovo kopí je opatřeno dvěma háčky a Skorinovo už nikoliv. Kopí s letkami u Dürera je kopí pěchotní¹²⁴, kde letky slouží na zastavení předmětu pokračující dále směrem k úchopu jeho majitele. Tento detail u Skoriny absentuje. Pohled archanděl upírá vzhůru (Dürer), až kamsi mimo celý obraz, kdežto u Skoriny je směr pohledu sice defektní, ale opět je veden podobným směrem, jen v zrcadlovém otočení. Gesto tváře je v obou případech totožné a sledujme nápadné zakrytí obličejí paží držící ratiště v místě pod bradou a neurčitý, až rozpačitý výraz úst. Roztažená křídla jsou složena z tří perutí, rovněž takřka identická. Celé tělo je zahaleno v zřasené volné roucho,

¹²⁴ TALHOFER 1498, f 157.

navíc u Dürera přepásanou cingulem, kdežto u Skoriny tento detail chybí nebo není patrný.

Postava Michaela v obou případech nesporně stojí na figuře d'ábla a ukazuje bosé chodidlo. Dürerův d'ábel vykazuje kvalitnější a propracovanější zpracování než je tomu u Skoriny, kde se dají podoby démonů jen těžko vnímat.

Postava anděla třímající v rukou natažený luk s šípem mířícím na další stvůru, napravo od Archanděla, je u Skoriny mírou shodnosti od Dürera podobná již poněkud méně. Snad díky velikosti grafiky, absentuje u Skoriny pravé křídlo, dále zde chybí křížem přepásané pálium na hrudi a zdobené nárameníky, jak je tomu u Dürerova anděla. Rovněž i celá drapérie je díky tomu odlišná. Podobnosti obou postav bych hledal ve stylizaci rozpoložení těla a ve stejném atributu – prohnutému luku se šípem.

Poněkud lépe je na tom postava na grafice vlevo z našeho pohledu, tedy po archandělově pravici držící v náprahu jedenapůlruční meč a kruhový štít opatřený v obou případech trnem. Stejně jako u Michaelova kopí jde i zde o stylizaci pěchotního štítu s tím rozdílem, že Dürerův štít je většího rozměru a zdobený motivem s jeptiškami. Kryje pak valnou část andělova trupu, kdežto u Skoriny je v ruce držen štít typologií spíš bližší pukléři, který se prakticky používal při technice boje s jedenapůlruční zbraní ve středověku vyobrazené například v příručce Gladiatoria Fechtbuch [22] – Fechtbuch z roku 1435, kde na ilustraci pukléře je vidět jasná souvislost dokonce i s těmito náměty. Další nesrovnalost u Skorinovy grafiky je poněkud nepřirozená pozice paže při držení štítu. Jelikož u Dürera vidíme, že je štít držen v lokti a u Skoriny v napjaté paži soudím, že opět stejně jakou u vyobrazení pravého křídla u předchozího anděla jde o práci s řešením místa na ploše grafiky. Výraz tváře je v obou případech takřka identický. Zvlněné kadeře dopadající volně na zřasenou drapérii nevykazují změny. Snad jen u Skoriny můžeme hledat méně

dramatické stínování v obličejí. U Dürera je ještě patrné pravé křídlo anděla s jedenapůlručním mečem, kdežto levé už nikoliv. Skorina má na ilustraci křídla zastoupená obě. V postavách d'áblů u Skoriny se příliš podobností hledat nedá, nicméně je patrné schéma kladení figur pod anděly, jako je tomu i u Dürera. Na první pohled vidíme, že je schéma vyobrazení zápasu archanděla Michaela a anděly s démony až na detaily ve vevedení postav v prostoru identické. Důraz v podobnosti zřasení rouch, kadeří, výrazů tváří či totožných atributů o tom bezesporu svědčí.

Vliv Norimberku na Skorinu je zde naplno vyjádřen díky této grafice. Avšak položme si zásadní otázky, proč zde shledáváme jemné nuance v pozici natočení hlavních postav. Postava archanděla Michaela držícího kopí je u Skoriny otočená doleva s tím, že kopí třímá napravo od nakloněné hlavy a tedy proč je tomu u Dürera naopak? Není tolik pravděpodobné, že by se ilustrátor u Skoriny dopustil chyby při překreslování pozic postav, jelikož zbylé dvě jsou ve správné pozici stejně jakou u desátého listu Dürerovy Apokalypsy, a pokud ano tak proč? Jednalo se o záměr, který by tudíž vylučoval přímé plagiátorství signovaného díla Apokalypsy z roku 1498?

Závěr

Albrecht Dürer je bezesporu nositelem nedocenitelného významu pro podobu nejen knižní grafiky pozdního středověku, ale i pro podobu uměleckého řemesla jako takového. Svěbytné místo zaplněné při příchodu renesance do středo západní Evropy naplno hájí jeho osobnost, což se směle projevuje v jeho originalitě snoubící starší tradici německého prostředí s novou estetikou podnícenou pobytem v renesanční Itálii na přelomu 15. a 16. stol. Albrecht Dürer se od mládí díky svému otci věnoval uměleckému řemeslu a později v dílně předního norimberského umělce Michaela Wolgemuta přímo kresbě a dřevořezům a právě tato zkušenost přinesla plody v jeho budoucí práci v díle pojmenovaném dvojjazyčně, a to latinsky: „*Apocalypsis cum figuris*“ a německy: „*Die heimlich Offenbarung Johannis*“.

Tato práce přistupuje ke zkoumání Apokalypsy metodou, skládající se ze tří postupů, za účelem plně pochopit samotnou ikonografickou hloubku všech šestnácti dřevořezů v první řadě a druhotně charakterizovat dobu, ze které dílo pochází. Albrecht Dürer přišel v podstatě s novátorstvím i s tím že kříží šrafováním a tím také pozdvihl dřevořez nad mědiryt. Třetí částí metody je nezbytný malý exkurz do samotné techniky dřevořezu, do jeho vývoje a uplatnění v tehdejší společnosti do doby vydání Apokalypsy. Právě touto metodou se podařilo pochopit pojetí Dürerovy práce a díky soudobému kontextu a politice se právě při této práci uplatňuje naplno reflexe starší literatury, která pracuje s Apokalypsou, jako jistý pamflet, či dokonce manifest vlády německého císaře Svaté říše římské – Maxmiliána I. na jedné straně a na straně druhé rovněž jako manifest pranýřující soudobou morálku v církvi a volající po nápravě, což se později svým způsobem prosadilo za doby působení Martina Luthera, vedoucí k trvalému rozdělení v církvi a části protestantů a

katolíků, eskalující k trvalý více jak stoletý problém ukončený válečným konfliktem, známým v historii jako třicetiletá válka.

Poprvé v historii se Dürer pokusil o vytvoření uměleckého díla, které nebude pouze doplňovat text knihy, Zjevení sv. Jana Evangelisty – Apokalypsy, poslední částí Bible, ale vytvořil tak samostatný aparát povyšující význam listů nad samotný text a využívající proto svým způsobem pojatou představu o konci světa. Renesanční aspekt jeho tvorby se v této práci snoubí se starším uměleckým cítěním, v pozdně gotické tradici se zde přirozeně a zcela bez problémů snoubí v tak jedinečné dílo v historii knižní grafiky vůbec.

Díky poznatkům pana docenta PhDr. Petra Voita, CSc v problematice zkoumání jagellonské knižní kultury, se mi podařilo při této práci přijít k zajímavému problému, a to k vypůjčení Dürerova desátého listu Apokalypsy znázorňující Boj archanděla Michaela s drakem. Skorina, běloruský humanista, katolík a vydavatel ruské Bible, využil tento motiv pro spodní část svého dřevořezu, vyjevující božský trůn a s Bohem se třemi tvářemi je zde předložen důkaz o další hloubce významu Apokalypsy, která svým poselstvím nutně ovlivnila knižní kulturu nejenom ve střední Evropě, ale posouvá tak zkoumání této problematiky i na východ. Východiskem pro výklad samotných listů Apokalypsy byla nejen samotná reflexe starší literatury, věnující se právě ikonografickému výkladu tohoto díla, ale i formální ikonografická analýza, stavící tak jednotnou formu práce při definování dalších významů. Právě míra kryptoportrétů a skrytých dvojsmyslů ukrývajících se za symboly je u tohoto díla nesmírná a jejich správný výklad je notně ztížen bez znalosti soudobých a antických výpůjček. Dürerova práce proto plně čerpá ze zájmu o antiku a i tím zde prezentuje něco nového, co se dosud v norimberském prostředním tak často neobjevovalo. Kryptoportréty jsou vlastně důsledkem humanistické vnímavosti Albrechta Dürera, neboť právě tento nový směr dostane do popředí

zájem o individualitu. Právě zájem o antiku, definující samotný pojem renesance, jako znovuzrození je značně typický pro renesanční Itálii ve které mladý umělec pobýval a která přispěla na jeho nové umělecké cítění.

Výklad Dürerovy Apokalypsy, jak je na práci zřetelné, se tedy neobejde bez širšího záběru plně postihující vnímání mnoha faktorů. Bylo by nesprávné říci, že Apokalypsy a má jen doplňující charakter pro text Zjevení, už jen proto že se svým kontextem přímo vybízí k hledání spojitostí s dobou ve které samotné dílo vzniká, ale stejně tak by bylo nepřesné říci, že se jednoduše jedná čistě o jistý manifest. Víme také, že na konci Dürerova života byl sám umělec přikloněn k myšlenkám Martina Luthera a můžeme se tedy jen domnívat, do jaké míry mělo jeho pozdější přiklonění k dosavadním reformátorským myšlenkám význam v ztvárnění samotné Apokalypsy. Právě ryzí Dürerova genialita zde vykrytalizovaná, tak otevírá ve zkoumání této problematiky mnohé otázky, které dosud nebyly přesně zodpovězeny a které posouvají tuto problematiku dále dopředu.

Obrazová příloha



1. Albrecht Dürer: Agnes Dürer („Mein Agnes“), 1494, kresba, 15,7 x 9,8 cm, Museum Albertina, Wien.



2. Albrecht Dürer: Apocalipsis cum Figuris (Titulní list k druhému latinskému vydání Apokalypsy), 1511, dřevořez, 39,2 x 28,4 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



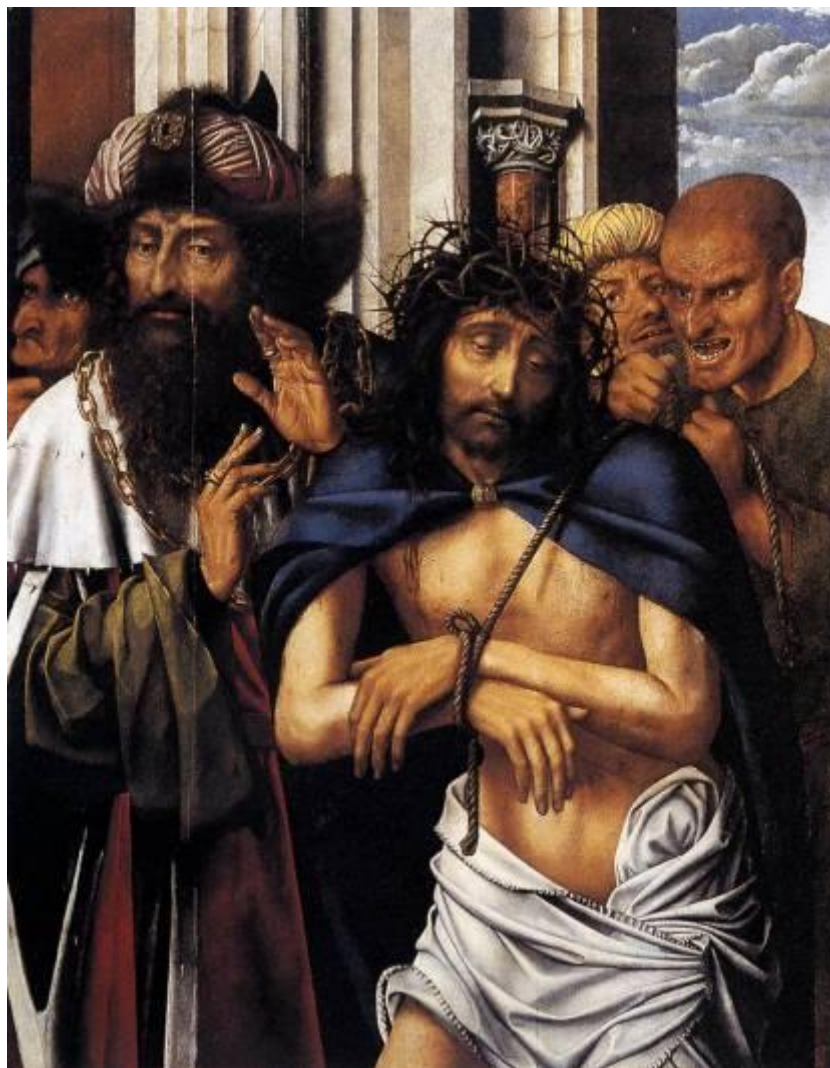
3. Albrecht Dürer: Mučení sv. Jana Evangelisty, 1496–1497, dřevorez 39,2 x 28,1 cm. H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



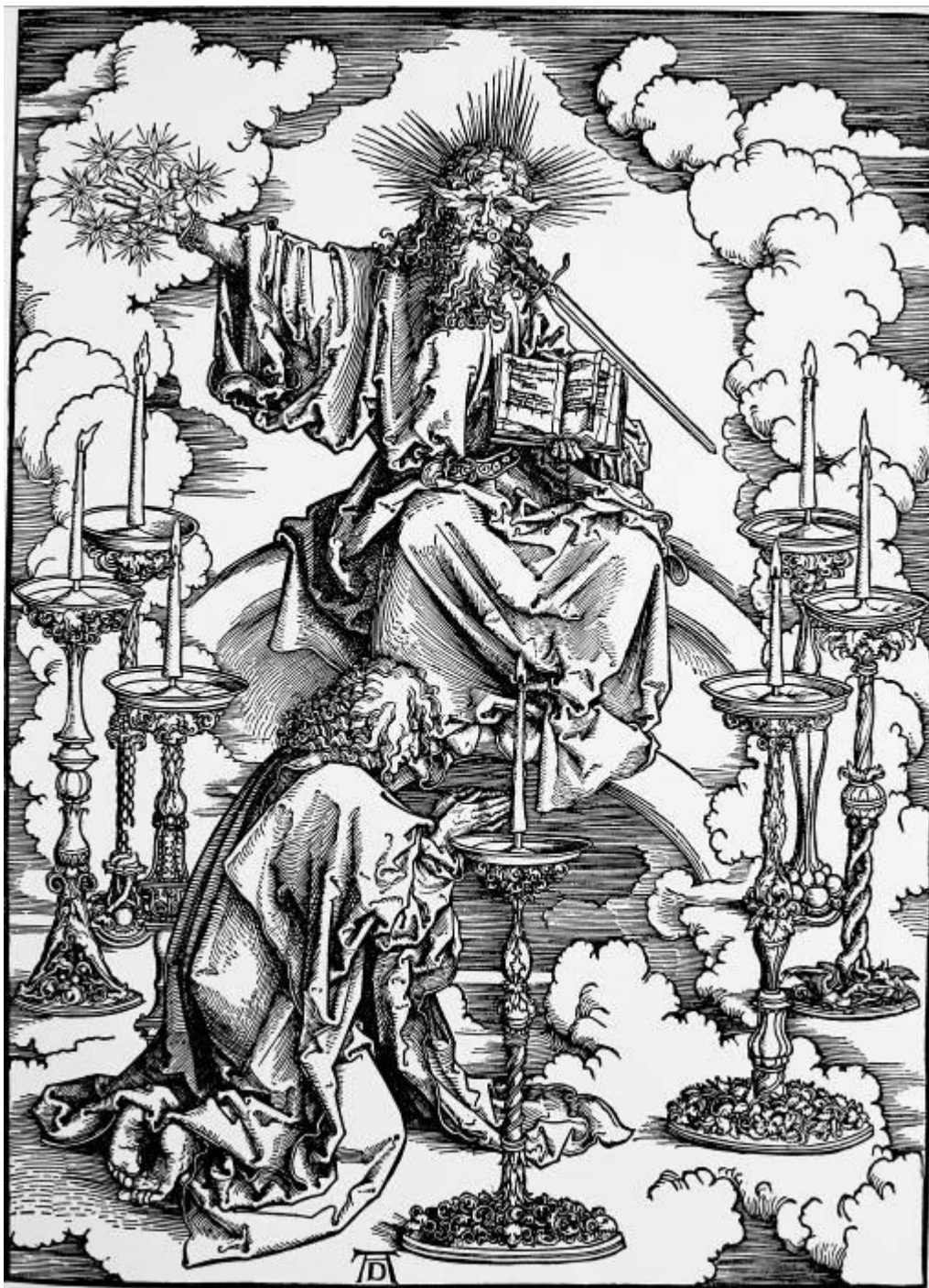
4. Hugo van der Goes: Portinari Triptych, 1476–1479, olej na dřevě, 253 x 304 cm (střední panel); 253 x 141 cm (každé z křidel), Galleria degli Uffizi, Florence



5. Hugo van der Goes: Portinari Triptych (detail), 1476–1479, olej na dřevě, 253 x 304 cm (střední panel); 253 x 141 cm (každé z křídel), Galleria degli Uffizi, Florencie.



6. Quentin Massys: Ecce Homo, 1526, olej na dřevě, 95 x 74 cm, Palazzo Ducale, Benátky.



7. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura I, 1496–1498, dřevořez, 39.2 x 28 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



8. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura II, 1496, dřevořez, 34,9 x 28 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



9. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura III, 1497–1498, dřevořez, 39,5 x 28 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



10. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura IV, 1497–1498, dřevořez, 39,2 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



11. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura V, 1497–1498, dřevořez, 39,2 x 28,1 cm, H. + M. Goering (nicht bei Lugt).



12. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura VI, 1496–1497, dřevořez, 39,2 x 28,3 cm, H. + M. Goering (nicht bei Lugt).



13. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura VII, 1496–1498, dřevořez, 39,4 x 28,4 cm, H. + M. Goering (nicht bei Lugt).



14. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura VIII, 1498, dřevořez, 39,2 x 282 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



15. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura IX, 1497, dřevořez, 39,1 x 28 cm,
H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



16. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura X, 1498, dřevorez, 39,4 x 28,2 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



17. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura XI, 1496–1497, dřevořez, 39,3 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



18. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura XII, 1496–1497, dřevořez, 39,2 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



19. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura XIII, 1496–1497, dřvořez, 39,3 x 28,4 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



20. Albrecht Dürer: Apokalypsa-figura XIV, 1497–1498, dřvořez, 39,2 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt).



21. Francisko Heorhij Skorina: Bůh se třemi tvářemi (Trojice) a archanděl Michael bojující s ďábly, 1515–1519, dřevořez, 15,7 x 10,5 cm.



22. Gladiatoria Fechtbuch, 1435, Biblioteka Jagiellonski, Krakow.

Seznam vyobrazení

1. Albrecht Dürer: Agnes Dürer („Mein Agnes“), 1494, kresba, 15,7 x 9,8cm, Museum Albertina Wien. Foto: <http://sammlungenonline.albertina.at/default.aspx?lng=english#53c1541c-adcb-4d70-8d6a-efe74e0fbbe1>. Vyhledáno 17. 4. 2014.
2. Albrecht Dürer: Apocalipsis cum Figuris (Titulní list k druhému latinskému vydání Apokalypsy), 1511, dřevořez, 39,2 x 28,4 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 135.
3. Albrecht Dürer: Mučení sv. Jana Evangelisty, 1496–1497, dřevořez 39,2 x 28,1 cm. H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 137.
4. Hugo van der Goes: Portinari Triptych, 1476–1479, olej na dřevě, 253 x 304 cm (střední panel); 253 x 141 cm (každé z křídel), Galleria degli Uffizi, Florence. Foto: <http://www.wga.hu/tours/flemish/goes/index1.html>. Vyhledáno 17. 4. 2014.
5. Hugo van der Goes: Portinari Triptych (detail), 1476–1479, olej na dřevě, 253 x 304 cm (střední panel); 253 x 141 cm (každé z křídel), Galleria degli Uffizi, Florencie. Foto: <http://uploads2.wikipaintings.org/images/hugo-van-der-goes/portinari-triptych-detail-1478-3.jpg>. Vyhledáno 17. 4. 2014.
6. Quentin Massys: Ecce Homo, 1526, olej na dřevě, 95 x 74 cm, Palazzo Ducale, Benátky. Foto: http://www.wga.hu/html_m/m/massys/quentin/3/ecce_hom.html. Vyhledáno 17. 4. 2014.
7. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura I, 1496–1498, dřevořez, 39,2 x 28 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 139.
8. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura II, 1496, dřevořez, 34,9 x 28 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 141.

9. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura III, 1497–1498, dřevořez, 39,5 x 28 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 143.
10. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura IV, 1497–1498, dřevořez, 39,2 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 145.
11. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura V, 1497–1498, dřevořez, 39,2 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 147.
12. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura VI, 1496–1497, dřevořez, 39,2 x 28,3 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 149.
13. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura VII, 1496–1498, dřevořez, 39,4 x 28,4 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 151.
14. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura VIII, 1498, dřevořez, 39,2 x 282 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 153.
15. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura IX, 1497, dřevořez, 39,1 x 28 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 155.
16. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura X, 1498, dřevořez, 39,4 x 28,2 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 157.
17. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura XI, 1496–1497, dřevořez, 39,3 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SHULZ 2013, 159.
18. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura XII, 1496–1497, dřevořez, 39,2 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SHULZ 2013, 161.
19. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura XIII, 1496–1497, dřevořez, 39,3 x 28,4 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 163.
20. Albrecht Dürer: Apokalypsa–figura XIV, 1497–1498, dřevořez, 39,2 x 28,1 cm, H. +M. Goering (nicht bei Lugt). Foto: SCHULZ 2013, 165.

21. Francisko Heorhij Skorina: Bůh se třemi tvářemi (Trojice) a archanděl Michael bojující s ďábly, 1515–1519, dřevořez, 15,7 x 10,5 cm. Foto: VOIT 2014, 1–21
22. Gladiatoria Fechtbuch, 1435, Biblioteka Jagiellonski, Krakow. Foto: <http://www.scribd.com/doc/150821399/Biblioteka-Jagiellonski-Krakow-Ms-Germ-Quart-16-NR-5878-1989-ROK-Gladiatoria>. Vyhledáno 17. 4. 2014.

Seznam literatury

- BAUER 1999 — Alois BAUER: Grafika. Olomouc 1999
- BLAŽÍČEK 1941 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Dřevorytová ilustrace v německé knize XV. věku. In: Hollar XVII, 1941, 101–120
- BURKE 1996 — Peter BURKE: Italská renesance. Praha 1996
- DELUMEAU 1998 — Jean DELUMEAU: Hřích a strach. Pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století. Praha 1998
- DELUMEAU 1999 — Jean DELUMEAU: Strach na západě ve 14. – 18. stol. Obležená obec. Praha 1999
- DÜLMEN 2006 — Richard van DÜLMEN: Kultura a každodenní život v raném novověku 3. díl. (16. - 18. století). Praha 2006
- DVOŘÁK 1969 — Max DVOŘÁK, Umění jako projev ducha. Praha 1969
- ECO 1998 — Umberto ECO: Umění a krása ve středověké estetice. Praha 1998
- FONTANA 2001 — Josep FONTANA: Evropa před zrcadlem. Praha 2001
- FRIEDLÄNDER 1925 — Max FRIEDLÄNDER: O knižní ilustraci. In Hollar: V, 1928, 69–19
- GELMI 1994 — Josef GELMI: Papežové. Praha 1994
- GILBERT 1998 — William GILBERT: Renaissance and Reformation. In: Lawrence, KS: Carrie, 1998
- http://vlib.iue.it/carrie/texts/carrie_books/gilbert/04.html, vyhledáno 30. 3. 2014
- CHADRABA 1963 — Rudolf CHADRABA: Albrecht Dürer. Praha 1963

- OHANIDESOVÁ 2014 — Tereza JOHANIDESOVÁ: Historik Umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo (diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy Univerzity v Praze). Praha 2014
- JOHNSON 2004 — Paul JOHNSON: Dějiny renesance. Praha 2004
- JŮZLOVÁ 2008 — Jana JŮZLOVÁ: Velcí panovníci Evropy. 100 nejvýznamnějších císařů, králů a knížat evropských dějin. Praha 2008
- LE GOFF 2003 — Jacques LE GOFF: Zrození očistce. Praha 2003
- MACEK 1965 — Josef MACEK: Italská renesance. Praha 1965
- MACEK 2001 — Josef MACEK: Víra a zbožnost jagellonského věku. Praha 2001
- MARCO 1981 — Jindřich MARCO: O grafice. Praha 1981
- MILLER 2012 — Jaroslav MILLER: Propaganda, symbolika a rituály protestantské Evropy (1580-1650). Praha 2012
- NOVOTNÝ 1935 — Antonín NOVOTNÝ: Dürerova grafika a renesanční názor italský. In: Hollar XI. 1935, 159–172
- PANOFISKY 2005 — Ervin PANOFISKY: The life and Art of Albrecht Dürer. 2005
- RAJDLOVÁ/SELAVA/VRABELOVÁ/WANKOVÁ 2011 — Lenka RAJDLOVÁ / Jan SELAVA / Dana VRABELOVÁ / Veronika WANKOVÁ: Přehledné dějiny renesance a manýrismu v Itálii a Zaalpi. <http://dia.ktf.cuni.cz/synopsis/zaalpi/zaalpizivotopisy/18-duerer-albrecht>, vyhledáno 31. 3. 2014
- RAPP 2007 — Francis RAPP: Svatá říše římská národa německého. Od Oty Velikého po Karla V. Litomyšl 2007
- SCHULZ 2013 — Ulrich SCHULZ (ed.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk (kat, výst.). Biberach 2013
- SCHULZE 2003 — Hagen SCHULZE: Stát a národ v evropských dějinách. Praha 2003

- SLOVIK 2010 — Radomír SLOVIK: Historická výroba pergamentu. In: Knižnica – Roč. 11, č. 2–3, http://www.snk.sk/swift_data/source/casopis_kniznica/2010/februar_marec/59.pdf, vyhledáno 4. 4. 2014
- STEJSKAL 1966 — Karel STEJSKAL: Nový výklad Dürerovy Apokalypsy. In: Umění XIV, 1966, 1–65
- THAUSING 1876 — Moritz THAUSING: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig, 1876
- BECKER 2002 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha, 2002
- VOIT 2014 — Petr VOIT: Výtvarná složka Skorinovy Bible ruské jako součást české knižní grafiky. In: Umění. (v přípravě). Praha, 2014
- VASARI 1998 — Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I – II. Praha 1998
- WOLF 2007 — Norbert WOLF: Albrecht Dürer. Genius německé renesance. Praha 2007
- HÁJKOVÁ 1993 — Michaela HÁJKOVÁ: Apokalypsa. Albrecht Dürer. Praha 1993
- WÖFLIN 1920 — Henrich WÖFLIN: Die Kunst Albrecht Dürer. München 1920
- ZÁPALKOVÁ 2003 — Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): Umění grafiky. Grafické techniky v průběhu šesti století. Katalog výstavy Muzeum umění Olomouc, 12. 6. – 14. 8. 2003. Olomouc 2003
- BOCK 1928/9 — Bedřich BOCK: Albrecht Dürer a kniha. In: Hollar V, 1928/1929, 1–14.
- OPOLSKÝ 1933 — Jan OPOLSKÝ: U kořenů umění dřevoryteckého. In: Hollar IX, 1933, 25–31
- FRANZEN 1995 — August FRANZEN: Malé církevní dějiny. Praha 1995.

VAŠUT 1998 — Jan VAŠUT: Dějiny světa. Raně středověký svět od roku 732 do roku 1096. Rok tisíc – mezník v dějinách. Praha 1998

ROYT 2007 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. 2007

ROYT 2007 — Jan ROYT. Slovník biblické ikonografie. Praha 2007

CHLÍBEC/ČERNUŠÁK 2008 — Jan CHLÍBEC / Tomáš ČERNUŠÁK: Savonarola a Florencie. Jeho působení a estetické názory. Praha 2008

ROYT/ŠEDINOVÁ 2008 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník Symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998